

الأعمال الكاملة للمنافذ السينمائي
سماي السلاطون



اهداءات ٢٠٠٣

الصيغة العامة لقصور الثقافة
القاهرة



المينة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما

١٣

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاّموني

الجزء الأول ١٩٦٩-١٩٧٥

إعداد: يعقوب وهبي

آفاق السينما

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

محمد غنيم

آفاق السينما

رئيس التحرير

أحمد الحصري

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

الإشراف العام

فكري النقاش

آفاق السينما (١٣)

• الأعمال الكاملة للنقاد السينمائي

سامي السلاّموني

الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥

• إعداد: يعقوب وهبي

• يوليو ٢٠٠١ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أش أمين سامي - قصر العيني
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهرس

٦	- المقدمة : سامى السلامونى	رئيس التحرير
٨	- تقديم	يعقوب وهبى
١٠	- بورتريه .. الضمير	خيرى شلبى
١٦	- أشياء باقية من ميراث ناقد خسرناه	خيرية البشلاوى
٢٥	- المقالات النقدية عام ١٩٦٩	
٦٧	- المقالات النقدية عام ١٩٧٠	
١٠٥	- المقالات النقدية عام ١٩٧١	
١٣١	- المقالات النقدية عام ١٩٧٢	
١١٧	- المقالات النقدية عام ١٩٧٣	
٢٤٢	- المقالات النقدية عام ١٩٧٤	
٣٠٥	- المقالات النقدية عام ١٩٧٥	
٣٦٧	- تعريف بمعد الكتاب	
٣٦٨	- كشف أسماء الأفلام - حسب الحروف الهجائية	

●● سامى السلامونى

بعد رحيل سامى السلامونى عن عالمنا فى شهر يوليو ١٩٩١، فكر عدد منا فى إحدى جلسات مجلس إدارة «نادى السينما» بالقاهرة، أنه من الواجب علينا ضمن خطوات تقدير مسيرته الفنية فى مجال النقد السينمائى ونشر الثقافة السينمائية، واعترافاً منا بمكانته وبوره الذى كان يقوم به على أفضل وجه، وإحياءاً لذكرى مرور عام على وفاته فى شهر يوليو التالى، أن ينشر النادى كتاباً يتضمن بعض المقالات المختارة التى كتبها سامى فى نقد بعض الأفلام المصرية، هذا إلى جانب الفائدة التى تعود على من يقرأ هذه المقالات لأول مرة، أو من يعيد قراءتها، فهى قوة لمن يريد أن يقتدى بها ولن يريد أن يدرس أسلوب هذا الناقد المتميز.

لقد كان سامى السلامونى - رحمه الله - من أبرز من عمل فى مجال النقد السينمائى ونشر التفوق السينمائى طوال عمر السينما المصرية، أى منذ بداية الإنتاج عندنا فى عام ١٩٠٧ وحتى يومنا هذا. وما زال مكانه شاغراً حتى الآن، - أو هكذا يبدو لى شخصياً - فقد كان سامى محايداً نزيهاً مؤمناً بالمبادئ الصحيحة التى يجب أن تتوفر فى الناقد قبل أن يبدأ الكتابة، وبوجوب استقلاله تماماً عن يكتب عنهم، لا يجمع بينه وبينهم أى تعامل مالى فى أى صورة من الصور، ويمكن لمن يتابع خطواته - عاماً وراء آخر - أن يلم بمؤهلاته الدراسية وكتاباته واسعة الانتشار من المقالات والدراسات والكتب، ومن أفلامه القصيرة التى أخرجها، ومن الجوائز التى حصل عليها سواء فى مجال النقد السينمائى أو الإخراج، ومن الجهود التطوعية التى بذلها فى خدمة نشر التفوق السينمائى، ومن بينها تأسيسه لمهرجان «جمعية الفيلم» السنوى الذى أصبح علامة واضحة من علامات تشجيع ودعم المبدعين من الفنانين والفنيين المصريين، وذلك خلال الفترة التى رأس فيها إدارة مجلس تلك الجمعية، وما زال المهرجان يواصل نشاطه والحمد لله.

وعندما أسند إلى أعضاء مجلس إدارة «نادى السينما» فى أغسطس ١٩٩١ أن أقوم باختيار المقالات المناسبة من بين ما كتب سامى السلامونى، لكى تجمع بين بعضها فى كتاب واحد، رأيت من جانبى أن أختار مقالات تتحدث عن أفلام مصرية رواثة طويلة تم عرضها فى سنوات متفرقة،

يكون أولها عن فيلم من الثلاثينيات من القرن الماضي، يكون قد كتب عنه فيما بعد، ويكون آخرها عن فيلم من التسعينيات، كما رأيت أيضاً أن يكون كل فيلم من الأفلام التي تتناولها المقالات المختارة من إخراج مخرج مختلف.

وصدر هذا الكتاب في يوليو ١٩٩٢ في ذكرى مرور عام على وفاة الناقد السينمائي سامي السلاموني، عاونني في إعداد مادته الزميلان يعقوب وهبي ومعنى البنداري، وكان هذا حلاً متواضعاً يتناسب مع إمكانيات نادى السينما بالقاهرة وقتئذ.

وها نحن أولاً : الآن، إيماناً منا بأهمية نشر الأعمال الكاملة للزميل الراحل سامي السلاموني، نستعد لإصدار كتاب من عدة أجزاء تضم كل ما كتبه عن الأفلام الروائية الطويلة المصرية والعربية والأجنبية، وما كتبه أيضاً عن الأفلام التسجيلية والقصيرة وعن الموضوعات السينمائية، وكان من البيديهي أن نقسم هذه الكتابات أجزاء كي يسهل تصنيفها ونشرها.

ولابد هنا من أن ننسب الفضل لأصحابه، فأول من رأى عدم الاكتفاء بالكتاب السابق وفكر في إصدار الأعمال الكاملة لهذا الناقد، هما الزميلان على أبو شادي الرئيس السابق لهيئة قصور الثقافة والناقد كمال رمزي رئيس التحرير السابق لسلسلة كتب أفاق سينمائية التي تصدر عن هذه الهيئة.

ونقدم للقارئ في هذا الكتاب الجزء الأول من كتابات سامي السلاموني في نقد الأفلام الروائية الطويلة المصرية أو العربية فقط، بدءاً من أول ما نشر إلى آخر عام ١٩٧٥، على أن نستكمل باقي الأعمال الكاملة في إصدارات قادمة إن شاء الله. ولا كانت عناوين المقالات لاتدل في بعض الحالات على اسم الفيلم المقصود، فيمكن للقارئ أن يعود إلى القائمة التي أضافها الزميل يعقوب وهبي الذي تولى إعداد هذا الكتاب، لكي يعرف أسماء الأفلام وأسماء مخرجيها وسنة العرض الأول لكل منها، ورقم الصفحة التي يبدأ عندها المقال. كما رأينا أن نعيد نشر المقال الذي كتبه الزميل خيرى شلبى في مجلة «الإذاعة والتليفزيون» عقب رحيل سامي السلاموني، والمقال الذي كتبه الزميلة خيرية البشلاوي في تقييم دوره وكتاباته بمناسبة صدور الكتاب الأول.

أحمد الحضرى

.. تقديم

كان من أسباب سعادتي أن أقوم بحصر الأعمال النقدية للزميل الصديق الراحل سامى السلامونى، وبعد أن عشت مع مقالاته، عادت إلى الذاكرة يوم أن التحق بجمعية الفيلم والتي سرعان ما أصبح من أهم الشخصيات بها، وجذبتنى شخصيته، وعقدت صداقة معه، خاصة بعد أن عرفت شغفه وعشقه الزائد بالفن السينمائى وهذا يبرز من خلال مناقشته للأفلام التى تعرض بالجمعية وقت أن كان عضواً بها، وليس من المسئولين عنها.

وقد ارتبط أكثر بالصديقين أحمد الحضرى ويوسف شريف رزق الله، واللذين كانا وراء دفعه لمناقشة الأفلام وإدارة ندواتها، لذا يقرر سامى فى مقدمة كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» «إنه لم يتعلم المراجعة والتصحيح وتنفيذ الماكيت والدقة الشديدة فى حساب كل شيء وعلى الطبيعة إلا من أحمد الحضرى».

ومن خلال جمعية الفيلم عقد سامى صداقات كثيرة مع بعض أعضائها مثل، سعيد شيمى وعبد الحميد سعيد وأحمد راشد وهاشم النحاس.

إن جمعية الفيلم هى البوتقة التى تعلم فيها سامى كل شيء عن فن السينما، لذا يقول : «إن جمعية الفيلم أشبه ما تكون بورشة من الورش القديمة التى ولدت فيها أرقى الصناعات والحرف المصرية الراقية.

وما أكثر ما تحدث سامى عن فضل جمعية الفيلم بقوله : «روح جمعية الفيلم التى تربينا فيها على الأصول الصحيحة من رواد سبقونا فلم يخطوا علينا بشيء... ويمتثل الحب والتعاطف والديمقراطية أيضاً فى إتاحة الفرصة كاملة للتجربة والخطأ لئى شاب يكون مجهولاً تماماً ولكنهم يتركونه يكشف عن قدراته ويبحث عن نفسه»

ومن الهموم الذى شغلته؛ السينما المصرية فهذه التفكير فى إقامة مهرجان للسينما المصرية تقيمها جمعية الفيلم، وبدأ فى إعداد لائحة له مع الزميل محمود عبد السميع، وقد بدأ المهرجان فى عام ١٩٧٥ ويستمر حتى الآن... وقد رأت جمعية الفيلم تخصيص جائزة باسم «سامى السلامونى

للتجديد والابتكار».

ولست عن قرب جوانب كثيرة في الصديق سامى من أخلاقيات وحب وتقان في العمل وصدق مع نفسه، ومدى حبه للفن السابع، وبعد وفاته أرسل شقيقه حمدي نسخة خطية من مقال عني لم يتم جاء فيه «الراهب الذي لا يريد شيئا... فلا أعتقد أن أحداً ممن اشتركوا في جمعية الفيلم خلال أعوامها الخمسة والعشرين... لم يرى - ولو مرة واحدة- هذا الشاب الذي أصبح كهلاً أبيض الشعر»..

وكتب الناقد محمد الرفاعي بعد رحيل سامى السلاموني «هل تقوم الهيئة العامة للكتاب بجمع مقالات سامى السلاموني المتفرقة والتي تؤرخ بشكل موضوعي للسينما المصرية في كتاب؟!!»
وفعلا تحققت النبوءة.

يعقوب وهبى

بورترية : الضمير

يا لذلك الوجه الشبيه بالفيونكة على رأس طفلة شقراء كستنائية الشعر تحتضن كراستها
احتضان أم لوليدها.
كم هو حميم، مفتوح على ساحة التفاضل الواسعة المجبولة على استقطاب الإشراق كل لحظة
نون ملل.
ما أكثر الأشياء التي يشبهها وتشبهه كلها- مثل كله- أليف وجد حميم، ومصرى صميم،
وأهلوى متعصب.
الوجه الطافح بالإنسانية هو دائما على علاقة وثيقة بالأشياء التي أخذ ملامحه منها، أو
انطبعت ملامحها عليه..
ما أشبهه بفحل الرمان المنفلوطى.. بجوفاية ممدودة البوز من جوافة حلوان السكرية.. بجوزة
الهند قبل تفريغها من الحليب الشبهى الفخم الرائحة. بفنجان الشاي المقلطح ذى القعر المستدير
المقلوظ.. بالجزء العلوى من قمع السكر..
يشئ أم فلاح لا تكف على الرضاعة لأطفالها وأطفال الجيران..
يقبضة العجين قبل تبطيطها..
بلقمة القاضى ترك فيها عرق العجين نتوءاً أدخل باستدارها..
لعله أقرب إلى كوز الماء النحاسى، ذلك الكوز الذى يعتبر الآن من التحف الأثرية النادرة
بخصره التحيل وانبعاجة قعره وفرطحة حافته العليا ويده الأنيقة المتينة. حتى وقت قريب كان هذا
الكوز عنصرا أساسيا ينص عليه فى قائمة عفش العروس..
أما هذه «الحسنة» البارزة على الجانب الأيسر من نقته فلعلها خرم فى الكوز قاموا بإحمه
عند سمكرى غنيم.
وجه نصيل، أبرز ما فيه أنف طويل يقسم الوجه إلى قسمين فكان العينين ينظران من خلف
قضيبي يفصل بينها فى حسم وصرامة.

سنون الزمن الوغد- على قلة عندها- نطت ويره، كانت تمشي فوق رأسه بأظلافها الخشنة، فلا تترك شعرة واحدة فيه إلا سلختها أو قصفتها أو خفلت لونها، وكانت كألة حصاد متلعة المناجل تكوم الشعر في مؤخرة الرأس كالعين المنفوش. وتبدو الجبهة عارية كالعورة. كل جبهات الصلع منقسة مع روس أصحابها إلا جبهته تبدو كأنها جزء عزيز يجب ستره، ليس لأنها على شيء من الدمامة، لا، وإنما لأنها توحى دائما كأنها اعتادت الغطاء كصدر سيدة محتشمة. الحنك واسع، مفوه، يوحى بالمرح، وبالصرامة، فالشفتان الرفيعتان الجافتان دائما بفعل التدخين الشره توحيان بالحدة وقوة الإرادة والعصبية الشديدة، والسأم، والاستعداد الدائم للوقوع في براثن الكآبة.. رقبة قصيرة بارزة العروق كحزمة من حطب جاف.. كتفان نحيلان مثل قحفين من الجريد... جسد ضئيل كحزمة من الضوء يبعثها كشاف سيارة على الطريق السريع.. قامة قصيرة، مدقمة، تمشي بخطوات سريعة مهولة ولكن في انضباط وحكمة ودية لا تتوفر إلا لصعلوك جواب أفاق في رحلة دوية.

هكذا كان الراحل الحبيب سامي السلاموني، أحد ظرفاء جيلينا، وأحد أهم نجومه المكافحين الشرفاء العصاميين الذين يائثون من أن يأتيهم المدد إلا من عرقهم وكدهم وجهادهم المستميت.. لا يأكل اللقمة إلا إذا تعرف على نمة في غموسها، ولا يشرب الجرعة إلا إذا كانت مصبوبة من عرقه الغزير.

ذات يوم قانظ- حتى في الشتاء- من عام ألف وتسعمائة وسبع وثلاثين، ووسط نذر الحرب العالمية الثانية، ومصر ترزح تحت الاحتلال البريطاني، ومثلث الفقر والجهل والمرض يمدد أضلاله في قرى مصر من أقصاها إلى أقصاها، ولد سامي السلاموني في قرية سلمون القماش بمحافظة الدقهلية، لأب يعمل مدرسا، أو لعله موظف حكومي بسيط، يتعاطى السياسة ويدمن قراءة الصحف، وخاصة مجلة روز اليوسف التي كانت آنذاك في نروة انتعاشها تنهيا لاستقبال جيل الأربعينيات الذهبي الذي جد شبابها، وكان الأب يرسل طفله سامي لشراء هذه المجلة حيث يجدها لدى أي بائع ولو في مكان بعيد، فإذا بهذا الحرص الشديد على هذه المجلة من جانب الأب يغري الصبي بتصفحها، على الأقل ليعرف سر هذا الحرص على شرائها، فكان يتروى في ركن قصي حتى ينتهي من قراءتها قبل أن يعود بها إلى أبيه. ولم يدرك الفتى إلا مؤخرا أنه قد وقع في هوى الصحافة، أصبح أسيرا في بلاط صاحبة الجلالة، يتمنى من صميم قلبه أن يكون واحدا من هؤلاء الذين يكتبون هذا الكلام الجميل السلس المليء بالحماسة والجرأة واتساع الأفق والحرارة. ومنذ ذلك الحين قرر الفتى أن يكون صحفيا، مهما كلفه ذلك من جهد وعناء.

ما أن حصل على شهادة إتمام الدراسة الثانوية، التي كانت تسمى آنذاك بالتوجيهية، حتى شد الرحال إلى القاهرة ليكون قريبا من مصادر الحلم الجميل، غير أن الرياح دائما تأتي بما لا تشتهي السفن، فقد رحل أبوه في سن مبكرة لم تتجاوز الثلاثينيات من عمره، تاركا حفة من

الأولاد الصبيان، كلهم يحملون شفرة وعيه بالسياسة وإحساسه باللغة العربية في أساليبها الحديثة.

لم تكن لهذه المسألة أن تفت في عضد الفتى وتوقف حلمه عن النمو أو تتال من إصراره. لابد أن ينفق على نفسه، ليس هذا فحسب، بل لابد أن يقدم بعض المساعدة لإخوته، فمعاش الأب لا يمكن أن يفي بجزء ولو يسير من متطلباتهم ونفقات تعليمهم.

اشتغل سامي في إدارة الكهرباء بالقاهرة، قاري عدادات، يمر على البيوت متأبطا دفترًا حكوميا، ليدون فيه أرقام استهلاك المشتركين. وكان لابد أن يسكن في منطقة متاخمة لمقر عمله، فإدارة الكهرباء مقرها خلف مستشفى الجلاء أمام سينما على بابا في بولاق، ومن حسن حظه أن وجد حجرة في منزل عتيق في حي معروف يطل على شارع رمسيس وعلى حي معروف وشارع شامبليون، ذلك الحي العتيق الهرم، الذي كان حينذاك سوقا لغرن الشيش، وموى لأصناف من البشر من كل لون وبشكل، وأعداد هائلة من الورش، ومحلات قطع غيار السيارات ومطاعم الفول والمقاهي، وعربات الخضروات، والباعة السريعة، فإذا كان شارع سليمان هو سُرّة وسط البلد فشارع شملبيين وهي معروف كله هو معدة المدينة ومصارينها.

هذا الجو كان من أكثر الأجواء ملاسة لسامي السلاموني، واتساقا مع شخصيته ومع مناخه النفسي كشاب من أصل فلاحي نشأ في قرية حضرية متاخمة للمدينة فأصبح مزجا من المزاجين: الريف والحضر، وأصبح عقلية نيرة تستمد ضوءها الدائم من ضمير حي لا يقبل التخدير ولا يعرف المساومة، ضمير نبى متصل بالسماء الصافية في علاقة سرمدية.

حجرة في الطابق الرابع لبيت شديد العتاقة لعه من بقايا العصر المملوكي الثاني، تطل شبابيكه الأثرية على جامع سيدى معروف، وعلى الحياة بزخمها اليومي وصخبها البهيج، خطوة والثانية يكون في مقر عمله، يكون في محل لأباس في شارع قصر النيل، يكون في الإذاعة في الشرفين، يكون في مبنى التليفزيون في ماسبيرو، يكون في جامعة القاهرة حيث التحق بكلية الآداب، أو في معهد السينما أو معهد التلوق الفني، أو في إحدى الصحف، فقد كانت الوظيفة في إدارة الكهرباء لا تمنعه من الالتحاق بالدراسة الجامعية والمعاهد العليا ليكون مسلحا بالشهادة العلمية التي تفتح له السبل وتعطيه شرعية في مجتمع يؤمن بالشهادات والمؤهلات الرسمية، كذلك تمكنه من القراءة الدائمة وممارسة الكتابة للصحف.

من هذه الحجرة حصل سامي السلاموني على شهادته العليا في أكثر من معهد علمي، فقد كان رحمه الله يؤمن بالدراسة العلمية إيمانه بضرورة الضمير الإنساني إذا أردنا للحياة أن تستمر معطاء خضراء على الدوام.

وفي هذه الحجرة تعرفت على سامي السلاموني، بنفس الطريقة التي تعرفت بها على جميع أبناء جيلنا التمساء، حيث يبدأ التعارف في إحدى الندوات التي كانت منتشرة آنذاك، أو أحد

مكاتب المحررين بإحدى الصحف، ثم يدعو أحدا الآخر لبيته لاستكمال النقاش فى موضوع فى عميق، أو لقراءة قصة أو قصيدة أو مسرحية، ثم تقوم العلاقة متينة كالعباد الفرعونية تتحدى الزمن.

البيت يسكنه مجموعة من الأسر، كل أسرة فى شقة، أو ربما فى حجرة، ولم يكن فيه أعزب سوى سامى السلامونى، والحجرة تفتح على ممر فى مواجهة السلم، حجرة حميمة جدا، فثمة سرير سفرى مجاور للحائط الذى فيه الباب، وتراييزة صغيرة جدا، تكفى بالكاد لتناول وجبة الطعام، ووضع الورق للكتابة، مع كرسي واحد فقط، بقية فراغ الحجرة ملآن بتلال عالية من الصحف والمجلات والكتب والدرجات الثقافية والأدبية، يوجد سبرتاية، وبرد وكوبان، وحلة صغيرة، ووابور جان، وحبل ممتد بين حائطين ينشر عليه غسيله، ويضع فوق ثيابه المعدة للاستعمال، وقد مضى وقت طويل قبل أن يتولى شقيقه تصنيع دلواب محترم الثياب أصبح يزين الحجرة ويضفى عليها شيئا من الاحترام.

تعرفت على سامى السلامونى وهو على وشك التخرج فى كلية الآداب، فى مكتب الراحل عبد الفتاح الجمل بجريدة المساء، حيث كان عبد الفتاح مشرفا على الملحق الأدبى والفنى لجريدة المساء، يفتح صفحاته - كاملة- لجيل الستينيات الذى كان آنذاك يقدم محاولاته الأدبية والفنية فى جرأة وثقة واحتشاد، كان جيلنا يعاني من اضطهاد يكاد يصل إلى حد النفى وعدم الاعتراف بوجوده أصلا، حيث يتربع الجيل الأكبر على جميع المنافذ يحتل جميع المناصب على الرغم من أنه كان يعيش بعمليات تنفس صناعى بعد نكسة العام السابع والستين، ويصر مع ذلك على اقتناص جميع الفرص، والسيطرة على جميع المداخل والمخارج فى جميع أنشطة الحياة.

كان سامى السلامونى - شأن معظم أبناء جيلنا- يكتب القصة القصيرة وحينما تقدم بإحدى قصصه لعبد الفتاح الجمل، الذى كان لا يخشى فى الحق لومة لائم ولا يتورع عن قول رأيه بأكثر قدر من الخشونة وربما الجلالة إذا لم يعجبه عمل تقدم به أحدا للنشر، قال عبد الفتاح رأيه فى قصص سامى، بكل صدق وصراحة، فى العادة كان الكثيرون من أبناء جيلنا حين يتلقون مثل هذا الرأى فى قصصهم يكابرون فى استعلاء أجوف، ويصررون على أنهم أكبر من النقد إذا كان فى غير صالحهم، أما سامى فقد استوعب الكلام جيدا شأته دائما طول حياته، وأيقن أنه كاتب مقال من الدرجة الأولى، وأن فن السينما هو أكثر الفنون استحواذا على عقله ووجدانه، لقد حلم بأن يكون ممثلا سينمائيا وحلم بأن يكون مخرجا سينمائيا، ولهذا ذلك درس وثابر على الدراسة، لكنه بوصوله لحالة النضج المبكر اكتشف أن موهبته الحقيقية تكمن فى رغبته الدائمة فى تقويم العمل السينمائى وتنزيهه واكتشاف مقوماته الأصلية للتركيز عليها وتوصيلها إلى شاطئ الأمان، فراح يكتب مقالات فى النقد السينمائى، يتقدم بها لعبد الفتاح الجمل، ليفاجأ بها منشورة على صفحة كاملة فى الملحق الأدبى والفنى لجريدة المساء، مهورة بتوقيعه بالبنط الكبير مثل

كبار الكتاب في ذلك الزمان.

النقد السينمائي حينذاك لم يكن قد شب عن الطوق بعد، ولعل الرائد الأكثر حضوراً في ذلك الحين، والأكثر مدعاة للاحترام هو صبحى شفيق الذى بدأ بداية مبكرة ناضجة فى الملحق الأدبي والفنى لجريدة الأهرام الذى كان يشرف عليه الراحل الدكتور لويس عوض ويحشد لصفحاته كبار كتاب القصة والرواية والقصيدة والمقالة، كان صبحى شفيق يحرق فى أرض بكر تماماً، صحيح أن الساحة الصحفية عرفت الكثيرين ممن يكتبون عن السينما كفن جماهيرى، لعل أبرزهم وأهمهم حسن إمام عمر، ومن بعده سعد الدين توفيق، فى مجلة الكواكب، ولكن تلك الكتابات لم تكن لتدخل فى باب النقد السينمائي بالمعنى الدقيق للتعبير، إنما هى تعد من باب الأدب، باعتبار الفيلم السينمائي أدباً بشكل ما، أما أن يكون نقداً سينمائياً فذلك يتطلب حينئذ فى التصوير والإضاءة وفنية اللقطات والتمثيل والإخراج والموسيقى التصويرية، مما يتطلب بدوره خبرة بالعمل السينمائي بكل تفاصيله الدقيقة من الانتاج إلى الصورة النهائية على الشاشة، وهذا ما بشرت به كتابات صبحى شفيق آنذاك، وقد ساعده على النجاح فى ذلك رافدان مهمان، أولهما أن أباه كان يمتلك داراً للعرض السينمائي فى شبرا، فعن طريقها شاهد مئات الأفلام الأجنبية والعربية، فامتلات جوانحه بعشق السينما، وتكونت له دائرة معارف عن المخرجين والممثلين وشركات الانتاج، الرائد الثانى كان إجادته للغة الفرنسية، فعن طريقها تابع المجلات الفرنسية ووقف على أسرار هذه الصناعة العظيمة، وبدأ يكتب نقادات الموضوعية البديعة، بعدها صار النقد السينمائي باباً ثابتاً فى جميع الصحف، ونشأ كتاب للنقد السينمائي من أجيال تالية كان سامى السلامونى أكثرهم نبوغاً، وأصحهم رؤية، وأوسعهم أفقا، وأجروهم رأياً، وأشدّهم إحساساً باللغة السينمائية كفن له أصوله وقواعده وعالمه الخاص، مع إحساس مواز باللغة العربية، فقد كان رحمه الله كاتباً بالدرجة الأولى، يستطيع الكتابة فى أى موضوع، سياسياً كان أو رياضياً أو اجتماعياً أو أدبياً أو فاكهاى، بحيث يرغبك على قراءته والاستمتاع به وبأسلوبه السلس المحدث ذى العبارة الصافية المشحونة بالرؤى والصور والمشاعر والأفكار.

تميز سامى السلامونى عن كل كتاب النقد السينمائي فى عصره، سواء من أبناء جيله أو الأجيال السابقة أو التالية بعدة ميزات جوهرية أهمها فى رأينا :

الجدية الشديدة فى التناول كأنه يقوم بتحليل معادلة كيميائية سيتربط على أى خطأ فى تحليلها فناء البشرية.

وتلك كانت أبرز سمات الناقد سامى السلامونى : الجدية المتولدة عن ضمير حى يقظ، حاد، مستقيم، لا يعرف اللاتواء أو المماينة أو المجاملة أو المواربة أو اللف والدوران فى التعبير، شأن كل من يتمتعون بقدر كبير من الشعور بالمسئولية، مسئولية الفن، خاصة إذا كان فناً جماهيرياً كفن السينما، وبالأخص إذا كانت الكلمة متوجهة لعامة القراء، قراء الصحيفة السيارة.

السمة الثانية أنه لم يكن يعنى بالمعلومة إلا إذا كانت مفتاحاً لمعنى كبير أو مبدلاً لجانب مهم من جوانب النقد والتحليل، ليس لافتقار في المعلومات بل لشدة ثراء المعلومات فالفقير في المعلومات هو دائماً الذي يعتمد إلى حشد مقاله بالكبر قدر من المعلومات التاريخية والفنية ليثبت أنه ملم بموضوعه، أما الفنى بالمعلومات فإنه في غير حاجة إلى إثبات ذلك، أن صواب تحليله ينبع أساساً من غزارة المعلومات، غير أنها عنده ليست معلومات مجردة، بل تحولت إلى أدوات يستخدمها في فتح مغاليق العمل إن كان غامضاً، والسخرية منه إذا كان فجاً هزلياً، لم يكن ينقد من فراغ، أو بمجرد العشق لفن السينما، أو حتى حب الكتابة، إنما كان يكتب خدمة لرسالة فنية عظيمة، الارتقاء بفن السينما والارتقاء بمستوى الثقافة السينمائية لدى الجماهير العريضة.

السمة الثالثة أنه ينفق على النقد من جيبه الخاص، فيبلغ أثمان تذاكر السينما، ولا أحد من عناصر الفيلم تمثيلاً أو إخراجاً أو إنتاجاً يعرف متى دخل الفيلم، حتى الأفلام التي يُدعى إليها في عروض خاصة ضمن طائفة من النقاد والصحفيين يصير على دخولها مرة ثانية على نفقته، ولهذا كان حراً في إبداء رأيه حرية مطلقة، ومهما كان رأيه حاداً أو قاسياً فإن المنقود يحترمه ويقدره ويتقبله بمصدر رحب وعن طيبة خاطر. وهناك طائفة من فناني السينما كانوا يتمنون أن ينقدهم سامي السلاموني ولو بالهجوم الشرس الذي اشتهر به في مواجهة الأفلام الهابطة، وكان يقضى معظم نهاره في محل لباس في شارع قصر النيل، حيث يتكاثر على ترابيزته كل عشاق السينما من المحترفين والجمهور على السواء، لتقام ندوة على درجة كبيرة من الحيوية والصدق والصراحة يديرها سامي بكفاءة هائلة، ويروح إنسانية غاية في المرح وخفة الظل.

وكان إلى ذلك من أشد الكتاب الساخرين تأثيراً على القارىء، كان فرفورا مثقفاً موهوباً، يستقطب النكتة والقفشة حتى على نفسه، وكان يحرق مجلة فكاهية في مجلة الإذاعة في رمضان من كل عام تعتبر من أرقى ما يكتب في الفكاهة العميقة الإيجابية الانتقادية، وربما كان سامي السلاموني - من بين جميع من كتبوا في النقد السينمائي - هو الوحيد الذي أحبه وعشقه جميع أبناء الحقل السينمائي بجميع طوائفه وفصائله، يحجون إليه في بيته ومكتبه بمقهاه، فكان - على صغر سنه - كالأب الروحي لجميع شرفاء هذا الحقل من أصحاب المواهب الكبيرة، وكان حلمه أن يخرج للسينما فيلماً روائياً كبيراً يضع فيه خبراته ورؤاه المتقدمة التي تعجز عن تجسيدها كلمات النقد، واستعد لذلك بعدة أفلام تسجيلية قصيرة، لكن القدر اختطفه اختطافاً في عملية عبثية خرقاً، ليخلف في نفوسنا جرحاً غائراً هيبات أن ينمّل.

خيري شلبي

●● أشياء باقية من ميراث ناقد خسرناه :

بدأت قراءة هذه المجموعة من المقالات للرميل العزيز الراحل سامي السلاموني بدراسة حول فيلم « المومياء » ..

الاختيار « للمومياء » عشوائي تماما .. أو هو ليس باختيار في الحقيقة أنها ببساطة لفظة الأولى حسب وضعها في « الدوسيه » الذي يضم صور هذه المقالات التي يحويها الكتاب .

غريبة !! كأنه أراد أن يكتف من جديد مشاعر الحزن على موته ونحن نتذكره بعد سنة من رحيله ، بل وأن يجعل من الموت موضوعا يستحق أن نتأمله من جديد ليس تأملا فلسفيا مطلقا ، وإنما خلال وقائع محددة عبرت لكنها قريبة مازالت ، وقد عشناها جميعا : لقد مات شادي عبد السلام مخرج هذا الفيلم في نفس عمر كاتب المقالة تقريبا ، وكذلك مات عبد العزيز فهمي مدير التصوير الذي خلد صوره ، والفيلم نفسه ، كموضوع - يتحدث عن واقعة حدثت عام ١٨٨١ عندما تمكن رجال الآثار من معرفة مكان التوابيت التي تضم مومياء الفراعنة - الإجداد - وكيف قاموا بنقلها ليلا في موكب جليل .. يقول سامي : وأصطف أهل الوادي كما حدث في الفيلم ويكت النساء وأطل الحزن من عيون الرجال دون أن يعرف أحد سببا محددًا للحزن ، فقد كانوا يحسون بفطرتهم أنهم يودعون عزيزا .. هل هو الارتباط العاطفي المصري الموروث بقداسة الموتى ؟؟ . هل هي روح التعلق المصرية الموروثة بجثمان الفرعون الميت وهو يعبر النهر إلى شاطئه الأبدية الخالد ؟

لقد ظلت ظاهرة حزن أهل الوادي ويكاثفهم على موكب توابيت الفراعنة إلى الشمال تحير كل علماء الآثار وهي التي أغرتهم جميعا بأن يرددوا القصة في كتبهم لجعلها شادي عبد السلام أساسا لبناء هذا الفيلم .

وفي موقع آخر يقول :

بل لقد حدث شيء غريب عندما مرت التوابيت بجوار معبد (هابو) أثناء التصوير ، بكى أطفال صغار وعندما سألوهم عن السبب جروا ولم يجب أحد لأنهم لم يكونوا يعرفون السبب !!

كل هؤلاء الذين بعثت - إمام ناظري - مواكب رحيلهم من جديد بينما أقرأ هذه المقالة . (الأولى) بقيت منهم أشياء تجدد الحزن عليهم ، ويترأخ حجم الحزن بحجم التأثير الذي تركته هذه الأشياء نفسها فالكاتب الذي يخطط مداد حبره بعرق ودمع ودماء وروح الإنسان الذي يكتب عنه وله ، والمخرج الفنان الذي يستحضر بوعي شبيها من روح وتاريخ الوطن ومن

ميراث أجداده وتاريخهم البعيد ، والمصور المبدع الذى يجتهد من أجل أن يضاهى الجمال والجلال الذى رآه فى إنجازات هؤلاء الأجداد وما خلفوه من حضارة خالدة ثم قبل هذا وذاك هؤلاء الأجداد أنفسهم الذين خرجت توابيتهم من باطن الجبل وكانهم أرادوا وداعا جليلا يليق بهم بدلا من السطو على كنوزهم وتمزيق جثثهم فاستحقوا دموع الأحفاد وأحفاد الأحفاد وهم يميرون وكانهم ماتوا فى التو ، واستحقوا ، كذلك ، أن تتمثلهم وأن تتأمل معنى الحزن عليهم حتى بعد قوآت الآلاف من السنين .

هناك سبب دفين يرقد فى عمق الروح هو الذى يجعل الحزن يطل من عيون البشر وهم يراقبون الأشياء الحية التى تبقى بعد رحيل هؤلاء الذين صنعوها ، فالإسهامات التى يضفيها الإنسان أيا كان حجمها ، يهدف حياة أجمل وأرقى وأكثر إنسانية هو الذى يجعل الذكرى عزيزة وواجبة .

وفى مقالته عن « المومياء » نجد سامى السلامونى رصينا رصانة الموضوع الذى يتناول ، ونجده حريصا على رصد بعض المصادر التاريخية التى إعتد عليها شادى لأن التاريخ يفرغ نفسه فى موضوع « المومياء » رغم أن بناء الفيلم من وجهة نظر سامى السلامونى ، مجرد أحداث من إطارها التاريخى ، بل ويجريها حتى من الزمان ، ورغم الاختلاف مع هذا الرأى ، لأن موضوع « المومياء » يصعب تجريده من الإطار التاريخى ولايمك أحد أن يحرقه من إطاره الزمنى حتى مبدعه شخصيا ، رغم هذا نجد الناقد هنا يجتهد كل الاجتهاد فى معاليلته لتأمل البناء الفنى لعمل يبدو جديدا فى أسلوبه على السينما المصرية على الأقل ، وبالنسبة للمتلقي المصرى أيضا ، وكذلك يجتهد أن يكون وسيطا أميناً بين المبدع والمتفرج يسهل عملية التلقى ويطورها ، وهى وظيفة أساسية من وظائف الناقد تتضاعف مسئوليتها فى بلاد مازالت الامية تستشرى فيها بنسبة كبيرة والوسائط الفنية الجماهيرية كالسينما تستطيع أن تقوم بدور لا يستهان به فى نشر الوعى وإشاعة الشعور بالجمال وبوسائل التعبير عنه .

وبالمصادفة البحتة أيضا يعتبر مقال سامى عن « المومياء » هنا فى هذا الكتاب الوحيid تقريبا الذى يخضع لفطرة فاحصة لعناصره الفنية المختلفة ، أو هو دراسة متكاملة تطول عناصر لا تجد « رعاية » نقدية من قبل النقاد السينمائيين لأسباب عديدة .. نجده هنا مثلا يتناول الأسلوب الذى اتبعه كمال أبو العلا - المونتير المبدع - الذى قدم بتوايفه لهذا الفيلم « فتحا » فى مجال التجريب والتوظيف الخاص لهذا العنصر الخلاق حتى يخدم تماما طبيعة

الفيلم ويحقق له الإيقاع المطلوب وهو إيقاع « بطيء عموما لا يتغير في بعض المواقف ولا يكسر رغم ذلك خطه الرئيسى ، وهو يصنع بهذا البطء الذى يصل أحيانا إلى حد الملل ما كان يصنعه المونتاج السريع « بالصدمة » من قطع إلى آخر ... إن إيقاع الميمياء البطيء يدفع المقرئ أيضا إلى التفكير في مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ، ولو ليتساءل : ماذا يريد أن يقول ؟؟

يضيف سامى أن مونتاج الفيلم استغرق من المخرج والمونتير ستة أشهر كاملة حتى يحتفظ بروح البطء لأنها أنسب للتراجيديا ولأن الإيقاع السريع لم يكن ليعطى جو النبل الذى يريدان إضفاؤه على الفيلم كله وهنا نلتفت إلى أهمية أن يكون الناقد السينمائى فاهما لتقنية العناصر الفنية المختلفة في فن مركب وسريع التطور كالسينما - وتكشف هذه الدراسة أن الفائدة التى يحققها القارئ من الناقد الدارس هي فائدة مركبة أيضا ، ولم يكن سامى السلامونى مجرد دارس أو مولى يفن السينما وإنما كان مخرجا يمارس عملية صنع الأفلام (أخرج العديد من الأفلام التسجيلية كما نعرف) وقد أمدته الخبرة العملية بقدرة أكبر على سبؤ أغوار العمل والدخول فيه وتقنيته مفرداته وتقييم تأثير كل منها على حدة أو تأثيرها مجتمعة في عمل تمارس فيه هذه العناصر وظيفتها على نحو متكامل وكانها أعضاء داخل وحدة عضوية تتسق عناصرها . ويقدّر تمكنه من إحتواء العمل موضوع النقد كانت قدرة العمل الجميل نفسه على إحتواء سامى وبصورة تجعله مستسلما ومسلما وكأنه أمام محراب مقدس .

ومن أعذب مقالات هذا الكتاب مقالته عن فيلم « بداية ونهاية » فهنا نشعر بالناقد المتعبد أمام محراب الفن الجميل الأصيل عندما تتوافر بداخله عوامل الاكتمال الفني الرائع .

وه التعبد « - إذا جاز استخدام هذا التعبير دون أن نتهم بالهرطقة - يمثل استجابة تلقائية من جانب الناقد المدافع أبدا عن الجمال ، الباحث عن القيمة الموضوعية التى ينطوى عليها العمل الملتزم بالقيم الإنسانية الإيجابية التى يتطلع إليها ويسعى إلى تحقيقها .

فالفيلم كما يراه ويحق أفضل الترجمات التى قدمتها السينما لأعمال نجيب محفوظ الروائية وهو رأى لا يختلف فيه ناقد داخل مصر أو خارجها .

وفى هذا المقال نفسه تندفق لغة سامى في تعبيرات سلسلة ومبينة ومشحونة أيضا بالدلالة وهى سمة واضحة في جل كتاباته تؤكد إمتلاكه لخاصية التعبير باللغة العربية التى يكتب بها ، وهى من ناحية أخرى تعتبر إحدى وسائله ككاتب استطاع أن يصل للقارئ أى كان مستواه . دعنا نقرأ معا هذه العبارة على سبيل المثال وهى من نفس المقال عن « بداية ونهاية » :

« فوسط دموعها الذليلة المنكسرة بعد حياة كاملة من البؤس تنظر بنفسية إلى أخوها حسين المضابط الجميل الانيق الذى أميته كثيرا ، وتتقدم خطوات إلى حاجز النهر ولى نوان لا يحبسها أحد تقيب في الأعماق تكفير عن إسمايتها إلى بدلة المضابط الرسمية .. ويتردد حسنة قليلا بين حزنه على أخته التى أميتها وصنع لها مأساتها رغم ذلك ، وبين إنانيته وجبهه سعادته شخصية والاستمتاع بالمجد الذى سعى كثيرا من أجله » .

« ...بقى فيه من أصل طيب ريته عليه أم مكافحة وعظيمة إن يقوى على مواجهتها بعد

ذلك ، يحسم أمره ويتقدم خطوات نحو الزهر ، ويلحق بنقيسة منحترا ليصبح بعض المارة الذين شهدوا المأساة بعد قليل « لاهول ولاقوة الا بالله » .

لقد كانت العبارة الجذابة والسليمة لغويا من بين الأسلحة التي تحصن بها سامى في معاركه مع من اشتبك همعهم أو اشتبكوا معه لسبب أو آخر ، وكانت أيضا من بين وسائل إقناعه كئافه حتى وافت تختلف مع وجهة نظره أو تعارض موقفه وكانت أيضا من بين الأسلحة التي شرعها في وجه من رفضهم بشدة أو في الدفاع الذي قد يصل إلى حد الغزل فيمن أحبههم بقوة .. وكانت هذه « الشدة » والصلابة ضد أو مع ، تكشف عن نفسها عندما يتعرض لعمل من الأعمال التي يتفرد ببطولتها نجعم يتوسم فيه « العبقرية » وحين يكشف هذا (العبقرى) عن كل ملكاته الفنية في هذا العمل ...

(راجع مقالته عن عادل إمام في « اللعب مع الكبار ») .

في هذه المقالة تبدو اللغة كوسيط أساسي للناقد سلاحا ذى حدين . هنا نستشعر إسرافا ومبالغة ليست محسوبة بدقة ، فإذا نحن استسلمنا لهذه اللغة الجذابة وصدقناها فكيف إذن نقبل حكمه على أداء نجوم آخرين غير بطل الفيلم . لكن يبدو أن فرحة الناقد بنجعه المفضل في عمل جيد وممتع مثل « اللعب مع الكبار » مناسبة لتشجيعه حتى آخر المدى ، أو دفعه إلى التدقيق في اختيار الأعمال التي تسمن إليه ولتوجيه (عبقرية) التي من الممكن أن تجعل منه ممثلا خطيرا لو أراد .

أنه كئافه بالرغم من هذا لم يتخل في الحقيقة عن موقفه الأصلي في الدفاع عن القيم التي يدافع عنها دائما .

ولكنه - هنا - إختار أن يصل إلى هذه الغاية من خلال دقات جياشة تكشف عنه « كمعجب » يرى في النموذج الذي يقف وراءه قوة تعبيرية لم تتحقق في عالم السينما ، سواء المحلية في مصر أو في السينما العالمية على امتداد العالم كله (راجع نفس المقالة) .

هذا الحبور الشديد بوجود ممثل كوميدى عبقرى استطاع أن يوظف موهبته النادرة في عمل جاد ونظيف يقابله جور كبير أيضا على ممثل كوميدى آخر ظهر قبله بنصف قرن هو على الكسار ، ومع أنه يعترف لهذا الأخير بالصمود أمام تيار نجيب الريحاني القوي إلا أننا نراه في مقاله عن الكسار يعبر عن دهشته الشديدة بينما يطرح على القارئ هذا السؤال : كيف كان الناس يضحكون على ممثل كهذا ، يصنع أشياء كهذه ؟؟

الدهشة أن المقال نفسه يتضمن الإجابة على هذا السؤال وباستفاضة أيضا . فإذا صدقنا مقولة أن الأسلوب هو الرجل إذن لوجدنا في أسلوب سامى شحنة كبيرة من سخرية لاذعة ، وشحنة لا تقل عن الأولى من الجسارة جعلت منه ناقدا مثبرا هو نفسه للجلد بل وللصخب في أحيان كثيرة ، جموحا في دفاعه وربما قاسيا وحادا في هجومه ، لكنه في كل الأحوال يدرك مايريد إيصاله للقارئ .

ولعل أهم مايشد النظر إليه ويجعل منه ناقدا متميزا وحاضرا رغم غيابه هو تحليله للعمل الفني في إطار العلاقة بينه وبين الحقبة الزمنية التي ظهر فيها وبين ظروف المجتمع الخاصة التي أفرزته ، لا تغيب عن ذهنه الوعي أو الباطن فكرة أن الفيلم ظاهرة ونتاج اجتماعيان ودون أن يغفل أنها كظاهرة تعبر عن نفسها بلغة خاصة ترتبط ، أو عليها أن ترتبط ، بفضايا الواقع الذي أفرزها ، حتى لو اقتصر التزامها على فك حصار الكتابة التي تشيعها مرحلة بعينها .

وفي مقاله عن فيلم « إشاعة حب » للمخرج فطين عبد الوهاب يقول : « حتى حينما يبدو أن الممثلين لا يفعلون أكثر من أن يهرجوا ويهزلوا فيما يهاجمه النقاد ويترفعون عنه فليس هذا إلا تعبيراً عن دافع نفسي واقتصادي وأحياناً سياسى يفرز بطبيعته هذا النوع من الهزل بل أن انتشار كوميديات ما يسمى الآن بأفلام المقاولات التى يستندون بطولتها لممثل كوميدى أو أكثر فليس سوى تعبير عن أزمة حادة ليس لدى المنتجين الذين يفرقون السوق إلا هذه الأفلام لأنهم ليسوا سوى تجار يروجون للسلعة التى يدركون بأنفهم الخبرة أن السوق بحاجة إليها في ظروف معينة وأن لديهم الجمهور الذى يتقبل بالفعل هذه السلعة لأنه يريد أن يضحك على أى شيء ويأى شيء ، فظروف الجميع في حاجة إلى ذلك .

وفي هذه المقالة نفسها نستشعر الحس الاجتماعى النافذ المأيش لروح الجمهور ، القادر على خلق وعى سليم لدى كل من المستهلك والمنتج في عملية صنع الأفلام سواء تلك التى نصفها بالجدية والالتزام أو تلك التى نصفها بالضحك على عقول المشاهدين . إنه وينس هذا الحس كان بمقدوره أن يقيس بقدر من الرقة التأثير النفسى لمثل بعينه وأن يمايز بينه وبين آخرين يلعبون نفس الدور .

فى مجال معالجته للفيلم الكوميدى يؤكد بأن « أكثر مدارس أو أساليب الفيلم الكوميدى تميزاً هى التى تتسبب لمثل ما في اختلافه عن الممثل الآخر ، وهذا سليم فعلاً وقياساً عليه يبدو الاختلاف بين كوميدى الكسار وكوميدى الريحاني ، وبالمقاييس نفسه يمكن القول عن كوميدى النابلسي وإسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ومحمد عوض وصولاً إلى كوميدى عادل إمام وسهير غانم ويونس شلبي » .

ويكشف الكتاب الذى في أيدينا عن قدرة سامى السلاموني على تلوين لفتة باللون المناسب تماماً ، وربما كان أستاذنا الجليل أحمد الحضري موفقاً أشد التوفيق في اختياره لهذه المقالات كي يلتفت أنظارنا إلى هذه السمة في كتاباته ، كيف يكيف أسلوبه حسب طبيعة العمل الذى يتناوله ويلون كلماته باللون الذى يعكس أثر هذا العمل داخل نفسه وأن يصيغ أسلوبه الصياغة المناسبة ومن هنا قد يجد القارئ نفسه غارقاً في الضحك وهو يتابع مقالاً عن فيلم يستغزى (اقرأ مقاله عن « كابوريا ») أو قد يجد الناقد أن القارئ له مشغول باختلافه الجذرى معه في رأى كتبه لمرض تناوله لفيلم آخر ، ورغم هذا لا تملك إلا أن تقرأه من جديد حتى تتبين مدى صحة اختلافك معه .

في عرضه لأحداث فيلم « الهزيمة » على سبيل المثال نقف مثلاً أمام هذه العبارة : « بينما يعتذر أنور وجدى بأنه أنفق فلوسه في الكباريه على رحلة صيد « رينت فرسناوية » فليكنه حسين صدقي اللكمة الشهيرة وكأنه ينتقم من تلك الطبقة كلها ويترك قصر الباشا غاضباً » .

الفيلم كله وحتى من وجهة نظره نفسه التى يطرحها في هذا المقال نفسه لا يكشف في أى موقع منه عن أى عداة يكنه بطله إزاء الباشا أو الطبقة التى ينتمى إليها أنور وجدى برمتها ، على العكس فكما نتذكر جميعاً كانت أزمة البطل لا تضيق إلا وتتفرج بفضل « باشا » أو أحد أفراد هذه الطبقة ، والوظيفة الأخيرة التى يختارها ابن الحارة ويسعد بها هى العمل الحر في مكتب مشترك مع أنور وجدى .. فالوقوف « التصالحى » الملقب الذى كرسه السينما المصرية التقليدية يستمر في هذا الفيلم أيضاً الذى نعتبره بداية مشوار المدرسة الواقعية في السينما المصرية ، فالواقعية هنا ترتبط أساساً بالشكل وليس بالمضمون

الاجتماعي ذى الرؤية الفكرية ..

لكن أيديولوجية الناقد هنا هي التي توجهه في الحقيقة فهذه الكلمة الشهيرة هو الذي يوجهها نفسه إلى الطبقة التي يرفضها وأيس اللبيل أو على الأقل التي يرفض التصالح معها من نفس المنطلق الذي روجت له السينما ، وهذه الأيديولوجية تجد منطلقا لها في تناوله أيضا لفيلم « الجوع » لعل بدر خان ومن قبله « الأرض » ليوسف شاهين ، بل أنها تظل بالفعل كل كتاباته ، فالناقد الملتزم فكريا واجتماعيا تجده في كل الأحيان يعبر عن نسق القيم التي يؤمن بها ، ولا يملك إلا أن يكون منحازا إزاء الطبقة التي اختار أن ينتمى إليها اجتماعيا ونفسيا ويدافع عن مصالحها رغم وعيه بصيورها أو تصديه لهذه العيوب .

وبالرغم من نوازع سامي ومزاجه التي تلمح له كتابات له كثيرة بعيدة عن النقد إلا أنه يظل في مجمره الحقيقي جادا حتى في أكثر حالاته تفكها وتهكما ، والجدية التي أعنيها تتحدد بوضوح من علاقته بالأعمال الفنية التي يتناولها ، هنا نجده ناقدًا لا يسوق قلبه إلا ليعبر به عن ما يفرضه عليه العمل الفني ذاته ، ولا تحكمه إلا معايير هو الخاصة التي يزن بها هذه الأعمال ونادرا ما تجده منحازًا إنحيازًا غير موضوعي في كتاباته النقدية بصفة أساسية .

في معرض حديثه هنا في هذا الكتاب عن المخرج قوجو مزراهي الذي يعتبره « اسم من أهم الاسماء في بدايات النضج السينمائي » نجده مثلا لا يذكر - عن عمد - في تقديرى حقيقة أنه مخرج يهودى ربما حتى لا يهتم بالتعقيب ، مع أن معرفة هذه المعلومة تبدو بالنسبة لي ضرورية لفهم أشياء كثيرة ولأنها تلقى الضوء بصورة أفضل على ارتباطه الوثيق بليل مراد في باكورة مشوارها الفني وجعلنا نحن الناقد نفهم بشكل أعمق العديد من الإشارات البصرية والموضوعية في موضوعات أفلامه وشخصيات ، وهذا لا ينفي إقرارنا بالمكسب الكبير الذي حققته السينما المصرية من خلال إسهاماته ، كذلك تلقى هذه الحقيقة الضوء على مسألة خروجه من مصر عام ١٩٤٦ وطريقة غامضة ، أو بتعبير سامي « ينسحب تماما من الحياة السينمائية في مصر بسبب غامض لأنه لا يمكن أن يكون قد فقد القدرة على العمل وهو لم يتخط الأربعين إلا قليلاً ... » .

لكن توجد اعتبارات أحيانا تولدها الحساسية في ظروف مرحلة يعينها يكتب فيها الناقد أو قد تفرض طبيعة توجهات منير معين يظل منه على قرائه قدرا من التحفظ ، وكما تكشف هذه المقالات المناير التي كتب فيها سامي ، ولحسن حظه وحظنا أنها أنسحت له المجال لكتابة مستريحة تنبئ لنا معرفة موقفه النقدي والتدليل عليه ، وتنوعت أيضا زاوية تناول وطبيعة الموضوعات التي تصدى لها ، فبعض هذه المقالات أقرب إلى ما نسميه بالبروفيل ، أي لحة مختصرة عن مسيرة فنان ، مثل مقاله عن اسمهان وفريد الأطرش .. الذي يعبر فيه عن إعجابه الشديد باسمهان ووجهها الذي يراه « مثاليا للسينما استطاع أن يفرض وجوده بقوة حضور ساحرة على الشاشة ... » .

وفي بعض هذه المقالات يرصد الملاح الخاصة بسينما فنان مثل يوسف وهبي يرى « أن أفلامه هي التي وضعت تقاليد السينما المصرية وحتى مفرداتها التي مازالت سائدة حتى الآن ... » وهو رأى يحتاج إلى نظرة مدققة ومثالية للإنتاج السينمائي المصري ككل حتى نحدد الخطوط التي امتدت من البداية حتى النهاية على المستوى الفني والموضوعي وأيضا على مستوى أسلوب التناول ...

لكنه أيا كانت نسبة الدقة في هذا الحكم وأيا كان حجم اقتربنا أو بعدنا عما يراه الزميل العزيز - رحمه الله - في هذا الرصد السريع ، إلا أن هناك إتفاق قد يصل إلى حد التطابق في أن هذه المقالات التي بين أيدينا إنما تضع قارئها أمام نافذة يطل منها على علامات طريق ومحطات رئيسية في مسيرة السينما في بلادنا وبمنظرة كلية سنجد أننا في حضرة رأى جاد وله اعتباره عن أقطاب السينما الوطنية ، وسنجد هؤلاء الأقطاب ممثلين بأحسن أعمالهم أو بأكثر هذه الأعمال إيضاحاً وتبيناً لأسلوب سينماهم : محمد كريم و« حيا الحب » ، كمال سليم و« العزيمة » ، صلاح أبو سيف و« بداية ونهاية » ، عاطف سالم و« الحفيد » ، يوسف شاهين و« الأرض » ، كمال الشيخ و« لن اعترف » .. إلخ ..

وسنجد قارئ هذا الكتاب أيضاً خريطة صغيرة محددة المعالم لتضاريس السينما المصرية الحديثة مع أبرز ملامحها ومواقع الخصوبة والملوحة في مسيرتها بدءاً من محمد عبد العزيز و« فيلمه » « انتبهوا أيها السادة » الذي يديق الناقوس محذراً ومنبهاً لخطورة التحريف والخلل الذي أصاب القيم الاجتماعية والأخلاقية ، هذا الخلل الذي دفع بالزبيل إلى مكانة أعلى من أستاذ الجامعة وذلك في مرحلة الانفتاح الاقتصادي ثم مروراً بعاطف الطيب و« سواقي الاتوبيس » الذي يمضي خطوة أعمق في مجال استبصار تأثير هذه المرحلة ذاتها على أبناء الطبقة المتوسطة وما أصاب منظومة القيم الجميلة التي كانت تسودها من تشوهات وقبح ليس فقط على المستوى الاجتماعي والاقتصادي وإنما وبصوره أوضح على المستوى الأخلاقي والنفسى .

وعلى عبد الخالق و« فيلمه » « العار » الذي يطرح لأول مرة مناقشة جدلية مثيرة لشخصية تاجر المخدرات والمفهوم الشعبي لها ومن منظور اجتماعي ودينى خطير يقدم « نموذجاً في شخصية عبد البديع العربي من أقوى النماذج في السينما المصرية كلها وأكثرها جرأة وعمقا » .

ثم فيلم « الجوع » لعلى بدر خان الذى يجسد حالة خاصة لمخرج يسعى إلى فرض مايريد به حتى لو كان يسبب ضد تيار السينما التجارية السوقية ، ومن خلال تقديم عمل استهلكه مخرجو هذه السينما ، ونعنى رواية « الحرافيش » ومعالجته لها من خلال منظوره هو الشخصى ومن خلال « رؤية جديدة ومستقلة تنتمى لعلى بدر خان أكثر مما تنتمى لنجيب محفوظ » .

ثم محمد خان وفيلمه الجميل « زوجة رجل مهم » الذى يدور بتعبير سامى السلامونى في نفس المنطقة التى دار حولها فيلم آخر ظهر في نفس الوقت هو « ضربة معلم » وهى الدائرة التى يصبح مركزها رجل البوليس ...

ثم خيرى بشارة وفيلمه « كلبوريا » الذى لا يمثل في الحقيقة أفضل ما أنجزه مخرجه صاحب « الطوق والأسورة » و« العوامة » ٧٠ .. إلخ .. ثم انتهاء بشريف عرفة و« اللعب مع الكبار » .

في هذه الخريطة المركزة لا يلقى الناقد الضوء على مخرجى السينما الحديثة فحسب وإنما نجومها وكتابتها ومصوريها وصناع ديكورها ولو أن الكتاب إتسع لمزيد من مقالاته إذن لأنفس المجال لصورة أشمل وأكثر إيضاحاً - ليس فقط - للإنتاج السينمائى وإنما للملامح الاجتماعية ونفسية وسياسية بارزة لحقب زمنية عاصرتها وعشناها .

عموما هناك ملامح ثابتة وقوية تشير إليها هذه المقالات لعل أهمها :
الحضور القوي والأكيد للوعي الاجتماعي والسياسي الذي يميز الكاتب الذي يتعرض
لفن ترفيهي في الأساس .

تميز الناقد بالثقافة والدراسة وإصراره على دور إيجابي اجتماعي يلعبه من خلال
الممارسة النقدية للأعمال الفنية ..

حضور قوي وأكد لاسلوب تعبيرى لغوى ساخر وخفيف دون المساس بالجدية المطلوبة ،
الشيء الذي يجعل مقالاته قادرة على الترفيه والتسلية ناهيك عن إشاعة روح الجمال
والإحساس به وهى صفات مشتركة بين كتاباته للسينما ، وبين السينما الجميلة التى أحبها
ودافع عنها .

أخيرا .. وپرضاننا .. اورغما عنا .. علينا أن نعترف هنا بأننا أمام ناقد متفرد ، وإن أقول
« عبقرى » رغم استخدامه هو المصروف أحيانا لهذه الصفة ، علما بأنه لا يختلف أبداً من
حيث القيمة والجدية عن أى إنسان فنان أعادق عليه هو وبكرم شديد هذه الصفة
« العبقرية » .

خيرية البشلاوى

مقالات عام : ١٩٦٩

«ميرامار» .. بعد هدوء الضجة !

لا يمكن الحديث عن «ميرامار» دون ربطه بالاتجاه الأخير لكمال الشيخ للارتباط أكثر بقضايانا الملحة.. ومن أفلام الاثارة البوليسية المحبوبة التي استهوتته في مرحلة من مراحل تطوره الفني الى تقديم أعمال نجيب محفوظ و«غروب وشروق» لجمال حماد و«بشر الحرمان» لاحسان عبد القنوس يبدو أن كمال الشيخ يريد بالفعل أن يغير طريقه القديم ويوظف موهبته الناضجة في أعمال أكثر مصرية.. وربما أكثر عمقا ..

ومن بين كل سيل الأفلام المصرية التي تخرج كل عام فإن أفلام كمال الشيخ بالتحديد تمثل بالاضافة الى أفلام أسماء قليلة جدا أخرى من مخرجينا.. وجهها آخر مختلفا للسينما المصرية .. وهو وجه لا يمكن أن نسرف في التفاؤل فنعتبره وجهاً مشرقاً .. وانما يمكن أن نعتبره بلا تجاوز «وجهها غير مخجل».. أى أننا يمكن أن نعرض هذه الأفلام على العالم دون أن نحس بالخجل .. ولكن تبقى علاقة هذه الأفلام بالمستويات التي حققتها السينما العالمية الآن .. موضوعاً آخر تماماً.. من الظلم لهم ولنا أن نفكر فيه الآن ونحن نلتف فقط على فيلم مصرى نظيف ! . وهذا بالضبط ما يحققه كمال الشيخ في «ميرامار» : الفيلم المصرى النظيف.. الذى يصبح عجباً وسط ركام الأفلام الهابطة التى تعالج موضوعات خرافية بالنسبة لواقعنا الحى.. ويمستوى حرفى لا يمت للسينما بصلة ..

ولا يصبح غريباً أن يحقق «ميرامار» نجاحاً جماهيرياً كبيراً .. بكل ما يملك من امكانيات النص الأدبى الممتاز .. ثم مجموعة الأسماء الكبيرة التى حشدتها.. ثم بأسلوب السيناريو والإخراج النظيفين كما قلت .. والذى يحس إزاهه المتفرج العادى أو حتى المثقف بأنه يتلقى عملاً فنياً بالفعل لا يصمم لوقته .. ثم هو عمل مصرى فى المحل الأول .. يعالج موضوعاً مصرياً راهناً وشخصياتاً مصرية حقيقية تعيش بيننا اليوم وتناقش قضاياها فى النهاية قضاياها التى نناقشها فى بيوتنا.. وهانحن لأول مرة .. نراها تناقش على الشاشة .

وهذه فى تصورى هى القيمة الحقيقية الأولى لفيلم «ميرامار» الذى لقي تجاوباً شديداً من قطاعات مختلفة من الجمهور لأنه قدم لهم لأول مرة شيئاً مصرياً واقعياً ومعاصراً جداً .. وشديد

الصوق بظروفنا نحن .. وهو يقدمه بصراحة قد لا تكون مألوفة لمتفرج الفيلم المصرى.. وهذا سر التعاطف الشديد مع شخصية يوسف وهبى مثلاً.. الذى بالغ البعض فاعتبروه «لورنس أوليفيه العرب».. ورغم أن يوسف وهبى أدى دوره باقتدار كبير بالفعل إلا أننا لابد أن نتساءل : ماذا لو جردنا يوسف وهبى من الحوار الذى كان يجيء على لسانه ، بل ماذا لو جردنا الفيلم من تعليقات يوسف وهبى بالذات .. ؟ كم كان سيبقى لدور يوسف وهبى .. وللفيلم كله .. من قيمة ؟

إن النظرة النقدية المجردة تكشف عن فيلم أقل عمقا وإدراكا بكثير لازمة زهرة من رواية نجيب محفوظ .. وعن لغة سينمائية محدودة للغاية فى حركة رتيبة مكررة وكمية كلام لا حد لها وجو أقرب الى المسرح وحجم واحد للقطات الفيلم كلها هو الحجم المتوسط وبحركة كاميرا شبه منعمة ليس بحكم المكان المحدود .. بل بحكم نقص «كمية» السينما فى الفيلم .. اعتمادا على كمية الكلام .. والضحك أيضا .. !

المكامير مأساة فيلم من بلدنا

لا يدري أحد ما الذى يمكن أن يفعله أشد أعداء القطاع العام السينمائى ضراوة لكى يخربوا أفلامه .. أكثر مما يفعله جهابذة موظفى المكاتب المنتشرين فى أكثر من مبنى لا يصنعوا شيئاً على الإطلاق أكثر من أن يصلوا الى حلول غبية لمشاكل السينما المصرية المحتضرة .. بأن يضيفوا إليها مشاكل جديدة تقرب لحظة الوفاة النهائية .

فبالإضافة إلى المشكلات التقليدية للسينما المصرية من نقص فى الفكر وتخلف فى التكتيك.. أضاف الجهاز البيروقراطى الذى يدير العملية السينمائية.. مشاكل التوزيع والتسويق والاعلان وسوء كل ما يفعله موظفو القطاع بأفلام القطاع العام ولصالح القطاع الخاص فيما يبدو !

ولا أحد يمكن أن يفهم أن يعرض جهابذة المؤسسة فيلمين متشابهين من حيث الموضوع والجو والشخصيات مثل «يوميات نائب فى الأرياف».. و «حكاية من بلدنا» فى نفس الوقت وأن تكون حفلة افتتاحهما فى نفس الليلة ؟

ولا أحد يمكن أن يفهم أن تظل السينما المصرية تتجاهل الريف المصرى تماماً ثم تتذكره فجأة وكأنه اكتشاف لتفرق السوق بثلاثة أفلام عن الريف فى شهر واحد؟

ولا أحد يدري بأى منطق فكرى أو تجارى أو دعائى .. يمكن أن نعرض بعده «يوميات نائب فى الأرياف» بكل امكانياته المادية والفنية.. ثم نعرض «حكاية من بلدنا» بكل تواضعه وفقره فى الامكانيات والمواهب .. رغم تشابه الموضوعين الى حد كبير.. ألم تكن ذرة ذكاء واحدة تكفى لكى تعرض الفيلم الثانى أولاً لكى لا يجهض ويموت دون أن يحس به أحد .. بعد أن يكون الفيلم الأول الكبير قد امتص السوق واهتمامات الناس؟

من الذى يفكر .. ومن الذى يخطط ؟ وأليس موزعو علب الأحذية أكثر خبرة بتوزيع أفلامنا من عباقرة المكاتب المنتشرين كائناً فى عمارات القاهرة ؟

حكاية فيلم من بلدنا

والواقع أن مأساة «حكاية من بلدنا» تبدأ حتى قبل أن يصبح فيلماً قابلاً للتوزيع.. فهو يبدو ابناً

غير شرعى اشرك الجميع فى وضع بذرة... ولكن لا يريد أحد أن يستقبله حينما يخرج إلى الدنيا..
فربما كان مجيد طوبيا اسما صعبا على أذن المؤسسة.. لأنه بالتاكيد شاب جديد ويحمل فكرا
جديدا وغريباً بالضرورة على السينما المصرية ومزاجها التقليدى وقوايلها المحفوظة من ألف سنة
والتي يمكن أن تمر نقوداً.. رغم أنها فقدت أخيراً حتى هذه الميزة .

وربما تورطت المؤسسة من البداية فقبلت أن تسمح للدم الجديد بأن يتساق إلى ذهن الفيلم
المصرى ليغير ملامحه.. أو أن يكون اعطاء الفرصة لمجيد طوبيا وزملائه من جيل الشبان مجرد
مناورة سياسية لابتلاعهم واجهاض مواهبهم قبل أن تستشرى وتشكل خطرا على الاخطبوط
التقليدى للسينما القديمة التي أصبحت مهمة افساد ذوق جمهورنا حكرا عليها ..
ولا يملك جيل السينمائيين الجدد حيال مؤامرة الابتلاع هذه إلا أن ينزلقوا اليها .. لأنهم لا
يمكنون من ناحية خبرة الغاية التي يتعاملون معها ولا أخلاقياتها.. ولأنهم أولا وأخيراً لابد أن
يعملوا ..

ويسقط الشاب الجديد فى الشرك المنصوب له .. ويترك عمله فى الأيدي القديمة الخبيرة
المدرية ويفترج يمينى على التصوير .. ويقف فى البلاطوه مزهوا فى البداية بكلماته تتحول الى
صورة وإلى حركة حية.. ويتسم له الدماقنة العظام ويربتون على كتفه فى عطف أبوى وأستاذية
رائعة التواضع.. ويخرج العمل فى النهاية مسخا شائها لا علاقة له بالجديد ولا بالقديم .. وأن
كان يؤخذ بالتاكيد قرينة على فشل أكنوية الجديد.. يتدفق المزينة للأسطوانات القدامى !

مخرج قديم .. لماذا ؟

وبالنسبة «للكاية من بلدنا» فإن السيناريو الذى أعده مجيد طوبيا عن القصة التى كتبها هو
أيضا .. يعطى امكانيات جيدة لصنع دراما مصرية حقيقية خصبة.. ثم امكانيات عمل سينمائى
ممتاز لو تولته أيد واعية فكريا وتملك قدرات سينمائية أيضا.. ثم لو منحت له الامكانيات المادية
والبشرية التى تحشد لأعمال أخرى.. لمجرد أنها مرتبطة بأسماء أخرى..

إن مجيد طوبيا يعالج خطأ دراميا ممتازا .. كان أساسا لكثير من أعظم الأعمال الفنية على
مدى تاريخ الفن كله .. وهو صراع المجموع الذى لا يملك شيئا ضد الفرد الذى يريد أن يملك كل
شيء ولو بجوع الآخرين ..

ويتناول مجيد طوبيا فى «المكامير» زاوية مصرية تماما من زوايا هذا الصراع المادى الأدبى
الذى يصنع حركة التاريخ اقتصاديا واجتماعيا .. فالاحتكار هنا واقع على غذاء أساسى للشعب
.. ويتميز عن كل صور الاحتكار الأخرى فى بلدنا بوقوعه فى قرية برهيم بريف المنوفية.. - التى
تصبح رمزا لأى احتكار آخر لأى أداة من أدوات الانتاج وفى أى مكان - حيث يحتكر العمدة
تخزين الفول فى مكامير الفلاحين .. وبالأسعار التى يفرضها هو على الطرفين .. وبالرؤسوخ

الغريزي في أعماق البعض .. يستسلمون لاحتكار العمدة ولا يحاولون ببساطة أن يديروا مكاميرهم بأنفسهم .. وتحاول بعض العناصر الإيجابية في القرية الوقوف في وجه العمدة .. عبده الفلاح الثورى الذى يحاول ايقاظ ضمير القرية الراكدة الذى يطوف طرقاتها محاولا تحريك رمال بيضاء مغطاة تماما.

- آه يا بلد .. كمروا القول كمروا .. المكامير بتكسب ذهب تحتكم .. بس يا خسارة مش ليكو .. الفراخ بتبيض عشان غيرها يأكل عجة !

يضع مجيد طويبا المفزى الاقتصادى لعملية الاستغلال فى جملة واحدة بسيطة على لسان عبده :

- الأرض أرض الفلاحين والمكامير فى قلبها .. طيب ما تأجروها منكروا للتاجر على طول .. الا لازم العمدة فى الوسط ؟!

وهناك ممنوع طالب الجامعة الثورى الذى يقضى أجازته فى القرية ويحاول أن يصنع شيئا هو الآخر .. ولكنه يصدم بأن أباه الشنوان المدرس الالزامى المحال للمعاش .. يعمل الآن خطيبا فى المسجد ويوق دعاية للعمدة وللعملية الاحتكارية كلها مقابل زكايب القول التى تتدخل بيته رشوة من العمدة .

أما مرسى الفلاح السلبى فهو يرفض الاحتكار ولكنه يكتفى بالفرجة على صراع الفلاحين ويبتلع أن يوقده أحد الى ما يمكن عمله .. وعندما يبدأ الحركة بالفعل يسقط قتيلًا برصاص العمدة لتصبح أرملته زينب أكثر عناصر الحركة من بعده .

وينتهى الفيلم بالنهاية الوحيدة لى صراع كهذا .. فلا حل إلا أن يتولى الناس زمام أمورهم بأنفسهم ويستنبوا ملكياتهم .. وهذا وحده يكفى لينتهى العمدة وأى عمدة حتى لو لم يمت جسديا كما رأينا فى الفيلم ..

ماذا فى الفيلم ؟

ان الفيلم غنى اذن من حيث امكانياته الدرامية ومن حيث خصوبة وعمق شخصياته .. ولقد كان ممكنا تنفيذ السيناريو الذى كتبه مجيد طويبا تنفيذا خلاقا محكما يعطى الفيلم شكلا نهائيا جيدا .. لأن أى سيناريو فى العالم يمكن أن يجهض بالتنفيذ الردىء .. ولقد كان واضحا فى «حكاية من بلدنا» مدى رداة التنفيذ وتخلفه ويدائية اللغة التى استخدمها الاخراج لترجمة السطور المكتوبة الى صور .. وكان الجمود والرتابة وفقر الحركة والمناظر واضحا فى كل لقطة .. فالصراع الأساسى نفسه حول المكامير كان باهتا .. وحركة الفلاحين باهتة .. وسيطرة المخرج على أبطاله كانت معلومة .. بحيث كانوا يتحركون «بلون نفس» بينما فقدت الكاميرا قدرتها على الحركة فوقفت فى مكانها ليتحرك من حولها الآخرون .. لقد انعدمت الصياغة السينمائية تماما

لهذا السيناريو ..

ولقد كان من حق المخرج أن يضيف الى سيناريو مجيد طويلا ليبدد بعض ما كان يشوبه بالفعل من جمود... وإيعطى الأحداث حركة وحيوية أكثر .. ولكن الذى فطه أنه على العكس لم يضيف شيئا إلا مزيدا من الجمود والرتابة .. بل أنه حذف كثيرا مما وضعه كاتب السيناريو نفسه.. وسمح لنفسه بأن يتجاهل كثيرا من رموزه ودلالات المهمة لتوضيح خط القصة العام .
أن عناوين الفيلم نفسها كما كتبها السيناريو كانت تنزل على مشاهد توضح أهمية القول كغذاء رئيسى.. مما يوضح بعد ذلك خطورة اختكاره ولكن المخرج ألقى هذه المشاهد .. وشخصية ممنوح طالب الجامعة الذى يعتبر أكثر عناصر الفيلم وعيا .. رسمها السيناريو شخصية مرحة بقدر ما هى واعية .. ولكن المخرج أبى الا أن يقدم النموذج التقليدى للثورى المتجهم الذى يخطب طول الوقت ولا يتسم أبدا.. كما تقدمه السينما المصرية دائما .
وألقى المخرج «فوتو منتج» لعملية تكثير القول بعرض مراحلها كلها من البداية .. رغم أنه رآها على الطبيعة فى برهيم الحقيقية .. ورغم أنها لم تكن تكلفه أكثر من تسجيلها بالكاميرا كما يحدث فى الواقع .. ورغم دلالتها الحيوية لسياق الفيلم ..

وهناك التنفيذ الشديد القتور لمشهد الاعتداء بالضرب على شكرى سرحان بطريقة مضحكة.. بل مشهد موته نفسه.. ولقد كانت شخصية شكرى سرحان كلها أكثر شخصيات الفيلم تسطيحا وهزالا .. وكان بطريقة أردأها تمثيلا أيضا. ولا أدري اذا كان المخرج قد غامر باعطاء البطولة النسائية لوجه جديد.. فلماذا أصر على شكرى سرحان لهذا الدور الهزيل بالذات .. ولماذا لم يعط فرصة لاسم جديد آخر .. مع أن أى وجه جديد لم يكن ليمثل أسوأ من ذلك ولا أكثر برودا وتكلفا! وإذا كان عظيما أن نعطي فرصا لوجوه جديدة .. أليس من الحرام أن نخفقها فى بدايات سبئة كهذه يمكن أن تحطم مستقبلها كله ؟

أن ناهد جبر وجه مصرى حقيقى وتملك موهبة لا شك فيها وقبرة على التعبير أكبر مما أعطته فى هذا الفيلم .. ولكن وقوع هذه المواهب الجديدة فى أنوار هزيلة كهذه قد لا تخدم هذه الوجوه بقدر ما تقتلها أما أن يكون هدف المؤسسة هو استغلال هذه الوجوه الجديدة لأنها أرخص .. فإن هذا يصبح مخطئا خبيثا بالفعل لاحتكار «مكامير» أخرى بشرية هذه المرة !

«يوميات نائب فى الأرياف»

بين السينما والنوايا الطيبة

لا تكمن محنة السينما المصرية الحقيقية فى أن جهازها القديم يصنع أفلاما سيئة، وإنما فى أن جهازها الجديد نفسه يصنع أفلاما أسوأ .. وهذه كارثة تعنى أنه حتى الجيل الاوسط من مخرجينا قد خذلنا هو الآخر، ولم يبق الا انتظار جيل السنوات القادمة الذى لم يتكون بعد .. وأن كان لابد أن يتره توضع الآن .. فالمستقبل إذا مشرق بالضرورة .

وحين يصنع جهاز السينما المصرية الجديد أفلاما أسوأ مما يصنعه جهازها القديم، فإن هذا لا يمكن أن يعنى بحال من الأحوال أن «شئ» من الخوف» لحسين كمال أسوأ من «الشجعان الثلاثة» لحسام الدين مصطفى، ولا أن «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق صالح أسوأ من «صراع المحترفين» لحسن الصيفى .. وإنما يصبح لهذا التعبير معنى واحد محدد، هو أن فيلمى حسين كمال وتوفيق صالح أسوأ بالفعل من فيلمى حسام مصطفى وحسن الصيفى .. من حيث المقارنة الدقيقة المنصفة بين ثقافة ومستوى وامكانيات المخرجين الأولين وقدراتهما الفكرية والعملية، وما تنتظره منهما السينما المصرية بالفعل، وهو ما لا يملكه ولا يدعيه على الأقل المخرجان الأخيران !

وإذا كان النقد المقارن أقسى وأكثر علمية من أن ينطبق على السينما المصرية فى احتضارها الراهن، فأننا نعدل بسرعة عن منهج المقارنة هذا - حتى بين فيلمين مصريين - ونحاول أن نناقش كل فيلم مصرى على حدة .. وكعالم قائم بذاته معزول تماما عن معركة السينما فى العالم كله ، بل وفى مصر نفسها، وإذا كان هذا منهجا نقديا ضد العلم .. وضد السينما أيضا !

ومن خلال فيلم توفيق صالح الأخير «يوميات نائب فى الأرياف» يصبح لابد من اعادة النظر فى حقيقة قدرات توفيق صالح كلها كفنان سينما ... لا سيما بعد أن تكررت فى هذا الفيلم نفس ملامح فيلمه السابق «المتربون»، بحيث لا تصبح مجرد عيوب أو أخطاء حدثت بالصدفة كما يحدث لأى مخرج كبير فى العالم .. وإنما تصبح طابعا مميزا لتوفيق صالح، أو أسلوب عمل، أو مقياسا دقيقا لقدراته الحقيقية.

وأن تكون هذه هي قدرات توفيق صالح الحقيقية كما تبدو من فيلمين متتاليين.. فإنها تصبح كارثة حقيقية بالفعل أن ينتهي بهذه السرعة حلم من أحلامنا بسيئنا مصرية جديدة.. فتوفيق صالح واحد من أحلامنا هذه.. ومن أفضل شبان السينما الجديدة وأكثرهم وعيا وجدية، لا أظننى من البداية فى حاجة لأن أعلن تعاطفى الفكرى الكامل مع توفيق صالح كقيمة مصرية جديدة، ليس قنيا فقط، بل وسياسيا أيضا وأولا، وأنه لمن المؤسف أن يجد الناقد الشريف نفسه يقف فى صف واحد مع حملة أقلام مرتزقة يقفون فى وجه الجديد وتحركهم أكثر من ربح مسمومة.. ولكن ماذا نفعل اذا كان هذا الجديد نفسه لا يصنع شيئا يجعلنا نتحمس من أجله وندافع عنه فى وجه كل مؤامرة الفكر الرجعى.. بل أنه على العكس يمنح الفرصة للسماسرة القديمة ليعلنوا سقوطه حتى قبل أن يبدأ ٩٩

وبالنسبة لتوفيق صالح بالذات .. فقد تتضمن أفلامه فكرا جيدا... ونوايا طيبة، ومنهجا نظيفا فى العمل .. ولكنها بالتأكيد لا تتضمن كثيرا من السينما.. ولست أريد أن أعود هنا لامضغ المشكلة الخرافية القديمة عن الشكل والمضمون، ولكنى أريد فقط أن أعود فأؤكد أنه فى السينما بالذات، يمكن أن تسقط أشرف الأفكار والنوايا الطيبة تحت وطأة التنفيذ السيئ.. لأن السينما وسيلة تعبير جمالية أساسا، ولا بد أن تصل الى جانب قيمها الفكرية، قيمة أخرى تشكيكية وبصرية، وهى من هنا لا يمكن أن تنفذ الى ذهن المتفرج إلا من خلال بصره.. وهذه بديهية بسيطة جدا لا يدركها كثير من أصحاب النوايا الطيبة من السينمائيين الذين يبذلون مجهودا كبيرا لكى يقولوا بالسينما أشياء عظيمة، ولكن تسقط أفلامهم لأنها تعجز عن الوصول الى جمهورهم، ولو أنهم بدلا من أن يضرربوا كفا يكف بعد ذلك، حاولوا أن يدركوا أن السينما علم قائم بذاته منفصلا عن علم السياسة والأخلاق، فربما صنعوا فيما بعد أفلاما جيدة، لأن الفيلم ببساطة لا يمكن أن يتحدث عن السياسة والأخلاق إلا اذا تحدث أولا عن السينما، والسينما لغتها وجمالياتها الخاصة التى يجيد أصحاب النوايا الشريرة استخدامها .. فلماذا يعجز عن ذلك أصحاب النوايا الطيبة ؟!

ليس فى الكتاب

وفى «يوميات نائب فى الأرياف» نحس بأن كل نوايا «التوفيقين» الطيبة - توفيق الحكيم وتوفيق صالح ! - قد أجهضت بالفعل فى عمل ركيك تماما وشديد الرتابة والضحالة، عمل يبدو فى أحسن حالاته فيلما تعليميا يحدثنا باستاذية مباشرة عن مساوئ الرئاف المصرى قبل الثورة، وعن خطأ تطبيق نصوص القانون نون روحه.. وتغليب سلطة الأمن على العدالة.. واستبداد الجهاز الادارى واستغلاله لبؤس الفلاحين وجهلهم، ومحنة الديمقراطية القديمة وعديد من القضايا الأساسية الخطيرة فى ريفنا، والتى عالجها توفيق الحكيم فى كتابه أفضل وأجمل ألف

مرة مما عالجهما فيلم يملك كل امكانيات سينما أواخر الستينيات، فإذا كانت مهمة السينما الأساسية هي «إعادة الرؤية» وإثراء وتجميل وتكثيف العمل الأدبي .. فإن أكبر جنبات على هذا العمل الأدبي أن تجيء السينما فتقطعه وتسلبه جماله وحيويته، والغريب أنني منذ أن رأيت فيلم «يوميات نائب في الأرياف» ما زال هذا اللغز يحيرني : وهو كيف كانت سطور هذا الكتاب العظيم عندما قرأته في المدرسة الثانوية، أكثر حركة وحيوية ونبضا بالجمال، بل وأكثر ثورية حتى في ذلك الوقت المبكر البعيد، من هذا الفيلم السينمائي عن العمل نفسه، الذي شاهده في الأسبوع الماضي فقط ؟!

السبب للوهلة الأولى هو الجمود الشديد الذي ساد الفيلم، في الحركة الرتيبة المتكيفة، ويطء الإيقاع الذي لابد أن يصبح حجة متعمدة «لكي يساير بطء إيقاع الحياة في القرية كما لابد سيقال!!» ثم هذا الاحساس العجيب بأن ما نراه ليس حقيقيا، لا القرية ولا الفلاحون ولا القضية نفسها، مع أن الأحداث تدور في جو ريفي تماما ويازياء ريفية، ولكن هناك شيئا آخر غير الأزياء والديكور ينقص هذا الفيلم .. هو الاحساس «بالواقع» نفسه.. وهذا شيء ليس في الكتب !

البهت عن سيناريو

ولقد كان مثيرا للدهشة بالفعل أن يتنازع الفريد فرج وتوفيق صالح على «شرف» كتابة سيناريو هذا الفيلم إلى حد الاحتكام للقضاء... فليس هناك مبرر لأن يتنازع قناتان كبيرتان مثلها على ملكية سيناريو غير موجود أصلا .. فإنا أجزم بأن فيلم «يوميات نائب في الأرياف» لم يمر مطلقا بمرحلة كتابة السيناريو .. وإنما وضعت صفحات توفيق الحكيم أمام الكاميرا رأسا في ترجمة حرفية لصوره وحتى كلمات حواراته التي رسمها في الكتاب ببراعة، ولم يضاف عليها لا الفريد فرج ولا توفيق صالح شيئا..

وحتى على افتراض أن هذا الذي فعله بالكتاب يمكن أن يكون «سيناريو» بالمفهوم الفني المحدد لهذه الكلمة، ولجرد أنهما قاما بتقطيع الكتاب إلى صور وحوار، فإن على كليهما في الواقع أن يتصل من مسئولية ارتكاب هذا العمل بالشكل الذي رأيناه على الشاشة ، وأن يحاول كلاهما أن يتنازل عن أجره للأخر مقابل أن يتحمل مسئولية كتابة السيناريو بمفرده ! وإذا كان الفريد فرج كاتب مسرحيا جيدا فإن هذا لا يكفي ليصبح كاتب سينمائي جيدا، فهذان شيان مختلفان تماما، وقلائل في العالم كله هم الذين استطاعوا أن يصنعوا الشينين معا، وإذا كان هذا هو مفهوم الفريد فرج عن الكتابة للسينما فإن عليه أن يعود قورا إلى المسرح .. من أجل مستقبل المسرح نفسه.. والسينما أيضا !

والغريب أن يجد الانسان نفسه - رغم احساسه الشديد بالصغر والتواضع - مطالبا بأن يشرح لأساتذة كبار جدا مبادئ تبني بجهية ، وربما تعلمها منهم أنفسهم، تقول مثلا أن مهمة أى

سيناريو فى العالم هى اعادة خلق النص الألبى سينمائيا .. وسيناريو «يوميات نائب» لم يصنع أكثر من «إعادة نقل» لسطور الكتاب الى صور متتابعة، ويكاميرا ساكنة جدا ومهنية طول الوقت لا تريد أن تزعج رقاد القرية والفلاحين .. ويمونتاج بدائى رتيب يقطع اللقطات لمجرد انها انتهت ، ويلصقها بما يليها لأنها لابد أن تلتصق لتصبح شريطا واحدا حسب تتابع زمنى معين لم تقطعه الا مشاهد «فلاش باك» ساذجة ومن أسوأ ما قدمته السينما المصرية.. تقطع السرد لترينا خناقة ردح بين زوجة المأمور وزوجة القاضي.. حتى لا تقوتنا هذه اللحظة التاريخية !

ضحك أم بكاء

وإذا كان توفيق صالح والفريد يتنازعان حقيقة على السيناريو فانتى أريد أن أعرف من منهما مسئول عن مشهد الردح هذا بين الزوجتين والذي كان مقصودا به ولا شك أن يضحكنا .. تصورا زوجة المأمور تلبس سترة زوجها العسكرية، وزوجة القاضي تلبس شريطه الاخضر وطربوشه - فوق القسائين - ثم تصعد على سطوح بيتيهما المتواجهين لكى تتبادلا الردح ، فى أسوأ وأبشع مشاهد السينما المصرية على الإطلاق وأشدعا سوقية وابعثها على البكاء لا على الضحك .

وتصوروا أن اثنين من أشهر فنانينا يتنازعان على سيناريو يتضمن مشهدا كهذا!!
وصندوق الملابس الذى سقط فى التربة فأخذه الفلاحون العراة ووزعوا محتوياته على بعضهم، ووضعهم المخرج أمام الكاميرا مثل اراجوزات السيرك فى ملابس مضحكة تماما كأنهم فى كرنفال ! محولا بذلك مأساة البحث عن كساء ولو من صندوق غارق بالصدفة، الى مجرد مشهد قمى لاضحاكتنا، مجهضا بذلك مأساة الفلاح العارى والسلطة المشغولة عنه والمتربصة فقط لحاكمته عند أول محاولة منه ليعيش ، وضاعت كل القيمة البرامية والسياسية لموقف الفلاحين المطالبين «بالهدمة» ليصبحوا أمام كاميرا غير واعية .. مجرد اراجوزات مضحكة !

أشياء أخرى

ويبقى بعد ذلك أن نتحدث عن الرمزية المفرطة فى السذاجة، فعندما تبيت ريم فى بيت المأمور... نرى قارا يدخل المصيدة، وعندما تنتشل جثتها من التربة فى آخر مشهد توضع جثتها فوق صندوق الانتخابات الملقى فى نفس التربة.. فالمخرج يضع الجريمة الفردية الخاصة فوق الجريمة الاجتماعية العامة فى أشد مشاهد السينما سذاجة ومباشرة .. ويصرف النظر عن معقولية وضع الجثة فوق الصندوق وليس على الأرض، لمجرد أن المخرج يريد أن يصور هذا المنظر فى السينما، ناسيا بديهية أخرى، وهى أن الرمز يكتسب قيمته وإيحاءه من انتزاعه من واقع الحياة العادية، وليس بافتعاله سينمائيا !

وهناك التمثيل الباهت الخالى من الحرارة، سواء من القدامى الذين لم تخدمهم أنوارهم المسطحة، أو من الوجوه الجديدة التى يظلمها هذا الفيلم لأنه لا يعطى فرصة حقيقية لمواهبها، وإذا كانت راوية عاشور فى نورها الصغير جدا والصامت تقريبا، تنبئ عن وجه مصرى أصيل وموهبة حقيقية، فإن هذا الفيلم قد قتل تماما أى فرصة أمام موهبة محمد مرشد الذى حبسوا قدراته التعبيرية الكبيرة فى دور جامد بلا أبعاد وحركة متخفية طول الوقت .

الموسيقى ، اذا كان فؤاد الظاهري هو قدر السينما المصرية الذى لا فكاك منه، فما الذى يغرى مخرجا يريد أن يصنع جديدا، بأن يستخدمه هو الآخر، وإذا لم يكن هناك غير فؤاد الظاهري فى مصر.. فإن فيلما بلا موسيقى اطلاقا سيكون أفضل بلا شك من هذه الموسيقى الركيكة المكررة القائمة على جملةتين يجترهما الظاهري كل مرة وطوال عشرين سنة، بحيث يستطيع أن يضع موسيقى هذا الفيلم لذاك دون أن يحس أحد بفرق ، لا الجمهور، ولا المخرج نفسه !

ويعد .. فقد يردد البعض هذا التساؤل الطيب : اليس فى الفيلم شئ جيد ؟
وأنا أقول : أبدا .. فلم يعد أجدر مخرجينا لذلك نحاسبه حسابا عسيرا ، لأنه كان موهبة من مواهبنا القليلة، ولأنه إذا كان فنانا كبيرا فإن عليه أن يعطى أشياء كبيرة!

سينما حسين كمال والبحث عن أسلوب

يبدو حسين كمال أكثر شباب السينما الجدد اقترابا من لغة السينما.. فمئذ اللحظات الأولى التي ظهر فيها اسمه كمخرج تلفزيوني.. كان واضحا أن لديه جديدا ليصنعه.. وليس ليقوله لأننى لا أعتقد أن لدى حسين كمال جديدا أو قنيما ليقوله.. ولكنه بالتأكيد يملك أسلوبا جديدا ومتميزا فى العمل.. ولقد ارتبط اسمه من البداية بأعمال طموحة.. ويصرف النظر عن فوز بعض هذه الأعمال بجوائز .. فإن هذا لا يمنحها قيمة حقيقية بقدر ما يمنحها أسلوبه الجديد بالفعل وبحته المستمر عن استخدام جديد لامكانيات نقل الواقع بالكاميرا .

ومن بين الركام الهائل الذى قدمه التلفزيون فى أول عهده.. تبقى «رنين» و«معطف» حسين كمال من بين الأعمال النادرة التى يمكن أن تخلد.. بالقياس الى محاولات التجريب الأولى لفن جديد علينا تماما حينذاك .

ومن بين كل سينمائيين الشبان العائدين من باريس وفى أبنيمهم شهادة تخرج من الايديك المخيف.. فإن أحدا لا يبدو وقد تعلم سينما بالفعل مثل حسين كمال.. ولا شك أن فترة المعاناة المريرة والبحث عن فرصة بعد عودته من باريس.. ومحاولاته العديدة ليقرا ويتثقف ويبحث عن أسلوب ليعبر عن نفسه ولتنفذ من خلاله طاقته الموهوبة التى لا جدال فيها.. لا شك أن هذا كله أكسب هذا الشاب شيئا نادرا بالفعل لم يكن متوفرا لدى كل الأسماء العديدة التى توسمنا فيها خيرا فى البداية .. وساورنا الوهم فى أنها يمكن أن تغير شكل السينما المصرية على الأقل.. أن لم يكن جوهرها.

ولقد كان أحد الأشياء القليلة الطبيعية والعادلة فى وسطنا السينمائى .. أن يأخذ حسين كمال بالذات فرصته التى يستحقها.. فلقد كانت إحدى قواعد أخلاقيات هذا الوسط أن يبتعد الانسان عن فرصة العمل بقدر موهبته.. وأن يغرز الوسط المواهب الحقيقية خارجه ليترك أرضه حkra للاسطوار القدامى يبرطلعون فيها بنفس قيم سينما الكباريهات .

ولكن من بين كل سينمائيين الجدد فإن حسين كمال بالذات لا يستطيع أن يزعم أنه لم يأخذ

حقه.. وأكثر قليلا .. فجميع المجالات مفتوحة أمامه ليمارس موهبته فى كل صور التعبير.. فى التلفزيون والمسرح والسينما.. ولم يبق الا أن يخرج شيئا لمسرح العرائس والفانوس السحري.. وهو لا يكاد يخرج من عمل حتى يدخل عملا واسمه الآن كبير جدا وأسطورى ومطلوب من القطاعين العام والخاص على السواء.. بل أنه مطلوب على مستوى الانتاج المشترك مع الخارج أيضا.. وهو لا يمكن أن يشكو من إهمال النقاد .. اذ أن أفلامه تثير دائما زوبعة من الاهتمام يكون الميزان فيها دائما لصالحه .. ويقف التشجيع الرسمي والجهادى عاملا حاسما وراء كل محاولات حسين كمال الذى يبدو الآن (جوكر) السينما المصرية وفتاها المدلل .

فما الذى أعطاه حسين كمال مقابل كل هذا ؟

فى فيلمه الأول «المستحيل» كان هناك جديد فى التجريب والمعالجة واستخدام لغة السينما.. مع موهبة التأثر الواضح بأسلوب وتكوينات كاكويانيس فى «الكثرا».

وفى «البوسطجى» كان هناك اقتراب أكثر من الأرض المصرية ورغبة أكثر فى تعمق واقعهما من خلال محاولة جديدة لرؤية جديدة للأرض وللناس.. مع نفس التأثر الواضح بكاكويانيس فى «زوريا» والذى لم يكن يبدو حتى الآن عيبا مخلا بالنسبة لمخرج شاب فى فيلمه الثانى يحس ضعفا شديدا - كما أحسنا جميعا - أمام «هرقل» السينما اليونانى.

«شئ من الخوف»

وفى «شئ من الخوف» تكون قدم حسين كمال قد رسخت فى التربة المصرية أكثر.. وتجيئه فرصة ليصنع أشياء رائعة.. فماذا يصنع ؟

إن الفيلم يعالج موضوعا من أخطر وأخصب ما يمكن أن تعالجه السينما.. عندما يفرض الإرهابى ظل الخوف على الناس فيشل حركتهم ويجمد مبادراتهم .. ويصبحون أسرى جنهم أكثر مما هم أسرى طغيانه.. وعندما تصبح كلمة «لا» هى الفلاس.. لو يبدأ أحد فقط فيقولها قبل الآخرين ولكن من يجد الشجاعة ليقول لا فى وجه الخوف ؟

ولكى يقدم حسين كمال علاجه لهذا الموضوع فإنه يضعنا من البداية فى مأزق.. فالأسلوب الملحمى فى السرد يتضح من اللقطة الأولى فى استخدامه لرسوم يوسف فرنسيس المعبرة وللكرال وشعر الأبندوى الرائع .. وهو يريد بهذا أن يقول لنا أن ما ستره ليس قصة محددة المكان والملاح ولكن أسطورة يعدها المكان والزمان.. ونحن نسقط بذلك فى الحيرة.. فالموضوع والمكان والجو والشخصيات كلها توحى بالواقع.. وبواقع مصرى أكيد وبالتحديد .. ومن هنا فهى تتطلب معالجة واقعية لكى لا تفقد أبعادها.. وأسطورية أو ملحمية السرد لا تعفى المخرج وكاتب السيناريو من تجسيد القرية التى يقدمانها تجسيدا واقعيًا .. ثم من تحديد سمات وسلوك ومعقولات الشخصيات والعلاقات والأحداث .

ولكن بالشكل الذى أعطانا به حسين كمال أسطوره التى ليست أسطورة إطلاقا .. يصبح

عسيرا محاسبته بنفس مقاييس العمل الواقعي.. ويصبح عسيرا أن نقول إن الرموز التي استخدمها كانت رموزا فجأة وسانحة.. وإن ثلث الفيلم الأول مثلا كان مجرد ترجمة للصبر لكلمات الأبثوي كما تفعل أغنيات التليفزيون .. وإن وضع حمامة بيضاء في يد عتريس الطفل ليتحسسها ببلاهة هو مجرد رمز بالغ السذاجة لحب هذا الطفل للخير .

والقضية الأساسية في «شيء من الخوف» هي أن الصياغة الملحمية بكل دلالاتها الرمزية التي حشدنا فيها السيناريو ثم بالمعالجة الحرفية نفسها التي تميّعت بين الواقع والشعر في بحث طفولي خلق عن أسلوب تتناقض تتناقضا أساسيا مع الموضوع المفرط في الصدق والواقعية .

فلقد كنا نشاهد دائما عرضا غائيا أسطوريا لمشاكل واقعية ومصرية تماما .. النزاع على رى الأرض ومن يسقى أرضه أولا.. سم الماشية وحرق الأجران.. قتل الهويس عن الأرض الشرقي .. مشروعية الزواج بتوكيل أو بدون توكيل بحيث لا يفقد الصراع بين الفلاحين كانت تتطلب علاجا أكثر صراحة وخشونة والارهابي مضمونة الثورى والواقعي تحت ضغط الأساليب التجريبية التي تخطب فيها حسين كمال بين روعة وصديق مشهد فتح الهويس.. ورخص وسذاجة مشاهد غازات الفيل كما يحدث في أفلام الغرب الأمريكي.. ثم بين أن يروى الكورس جزءا.. وتروى شادية جزءا آخر بالغناء.. مع أنها مشتركة في الأحداث ولا يمكن أن تعلق عليها من خارجها إلا إذ روتها من وجهة نظرها، وهذا يستوجب بناء دراميا آخر من الأساس.. ولكن ما العمل إذا كانت الشخصية الرئيسية في الفيلم مطربة ولابد أن (تخطب) أغنية على الأقل.. بالمنطق التقليدي للسينما المصرية الذي لن يصنع حسين كمال أو غيره سينما جديدة إلا إذا خرجوا عليه أولا .

ولا يمكن أن يقول أحد أن الفيلم ليس جيدا تكتيكيا.. فهو متقدم جدا بالنسبة لحرفيات السينما المصرية .. ولكنه ليس جديدا بما يساوى اسم حسين كمال.. بل لعله حتى على هذا المستوى يعتبر رحلة الى الوراء بالنسبة له البوسطجي» نفسه.. ولعل نهايته هي أبشع نهاية لفيلم مصرى.. فإذا كان قد أصبح قدرا مفروضا على حسين كمال وعلينا أن يقسم مشاهد كاكويانيس مشهدا مشهدا على أفلامه.. فمن غير المعقول أن ينقل هذه المشاهد حرفيا .. بل وأن يكررها في فيلمين متتالين له هو نفسه .. ومن غير المعقول أن ينهى «شيء من الخوف» بمحمود ياسين ميتا ومحمولا على أعتاق الفلاحين بنفس وضع وتكوين ميتة الفتى المنتحر في «زوربا» بنفس ميتة «زيزي مصطفى» في «البوسطجي».. ولعلها أول مرة في تاريخ السينما في العالم ينهى مخرج فيلمين متتالين نفس النهاية.. فما بالك إذا كانت النهاية نفسها مقنولة وبالحرف من مخرج آخر .

ثم من أين جاء حسين كمال بنصف مليون فلاح يحملون مشاعل في مظاهرة ليلية لجرد أن تكون المشاعل البيضاء في الكادر الأسود أعجبه .. فلا هذا يحدث في القرية المصرية.. ولا كاكويانيس نفسه استخدمه .

«أبى فوق الشجرة»

وتجئ الفرصة الرابعة لحسين كمال ليصنع ملحمة أخرى ليست عن الفلاحين هذه المرة.. وإنما عن سكان المعمورة والمنتزه.. ويكل امكانيات القطاع الخاص الأسطورية أيضا.. مائة وخمسين ألف جنيه وألوان وعبد الطليم حافظ وأسلوب جديد تماما فى مخاطبة الجمهور المصرى بأسوأ ما فى الاتجاهات السينمائية العالمية كلها.. من الميلودراما الهندية الراقصة الغنائية .. الى بذخ السينما الأمريكية .. الى اقتباس لمسات (كلوديلوش) اللونية هذه المرة.

وإذا كان احسان عبد القوس فنانا حقيقيا بالفعل فى حدود اللون الذى يختاره لرواياته فان أحد لا يمكن أن يحاسبه على هذه القصة إلا مقروءة فى كتاب.. لأن خيطها الواهى كما يقدمه هذا الفيلم شديد التفاهة والتهافت بحيث لا يمكن محاسبة احسان عليه وان كان لابد من محاسبته على اشتراكه فى السيناريو مع فنانيين آخرين لا شك فى قدرتهما الفنية - سعد وهبه ويوسف فرنسيس - اللذين سيتصل كل منهما من مسئوليته عن سناريو (المعاصى) هذا.. الذى لم يترك معصية تغضب الله لم يقدمها ربما ليتعظ الشباب والا يرتكبها.. فالفيلم أخلاقى جدا يدين حياة اللهو والفساد ومعاشرة الراقصات ويدعو الشباب الى المذاكرة والتوم مبكرا.. فهاهم قد راوا بأعينهم أن عبد الطليم حافظ كان أن يطيح بمستقبله كمهندس عظيم وبمستقبل أبيه نفسه الرجل (الكبارة) الذى ذهب لينزله من فوق الشجرة.. فتعلق فوقها.. وهى ليست فزرة.. فهذه بالضبط هى عقدة الفيلم الدرامية وهو يقدمها من خلال عرض باذخ وملون وجذاب جدا لكل متع عصرنا الراهن.. الجنس والخمر والحشيش والقمار والخراف المشوية .

ولقد سألت نفسى وأنا أرقب كل هذا العرض الموضوعى لمواقف الحياة الدنيا.

- لماذا لا تلاحق السينما المصرية أحدث تيارات السينما العالمية الجريئة فتقدم أيضا الشذوذ

الجنسى ؟

ولم يخيب الفيلم أملى.. فعندما ذهب عماد حمدي يسأل عن ابنه فى الكباريات سأل

الجرسون : ماتعرفش شاب صغير ورقيع اسمه عادل ؟

فقال الجرسون : مايفش حد صغير ورقيع اسمه عادل.. اجيبك واحد اسمه على.

والواقع أنه لا يمكن مناقشة هذا الفيلم مناقشة جدية لأنه لا يقوم على أساس جدى واحد من أسس السينما .. فهو فيلم خرافى أو أسطورى أكثر من «شئ» من «الخوف» نفسه.. وإذا كان منتجوه قد أنفقوا عليه بالفعل مائة وخمسين ألف جنيه.. فقد كان فى ذنهم بلا شك أن يستربوا هذا المبلغ بكل أرباحه وبمنتهى السرعة بأن يصنعوا نوعا من الفيلم الهندى الذى ينجح جدا فى أسواقنا.. فهذا الفيلم هو «سانجام» أو «سوراج» ناطق باللغة العربية.. وقد كان جمهوره المبهور هو نفس جمهور السينما الهندية جمهور البسطاء المراهقين الذين يريدون أن يستريحوا ويحلموا آخر النهار أمام سينما ملونة تخدرهم.. ولقد خدروهم «أبى فوق الشجرة» بالفعل من أول لقطة.

مستخدما خبرة صانعيه الفائقة بـسيكولوجية جمهور السينما المصرية.. لقد كنت أسمع بأننى توهات النساء وألفتيات الصغيرات من حولي: ياخيتى عليه! كلما ظهر عبد الحليم حافظ الذى يكتسب فى هذا الفيلم جانبية خرافية لم يكن بوسعى أنا نفسى أن أقاومها. وكان البذخ والابهار واضحا من أول لحظة.. حتى فى الاستخدام الساذج السوقى للألوان ورقصات البلّاج التى استغل فيها ظهور الراقصات استغلالا جنسيا (رائها) مع صدر ميرفت المهتز وهى تجرى لتلقى بنفسها فى أحضان عبد الحليم.. الذى لا يمكن أن ننتهمه وهو الطالب العادى بأنه عاش على شاطئ المعمورة لىالى هارون الرشيد ما دام السيناريو الثلاثى قد احتاط لهذه النقطة من البداية فجعل أسرته تضحى بالتصنيف من أجل أن يصيف هو .. فهذه فكرة اشتراكية أيضا .

ولجأ المخرج الى تلوين الخلفية ألوانا مختلفة مثل اعلانات الاستراحة فى سينما مترو. ثم يبهرننا بحركة الشماسى وهى تدور أمام الكاميرا.. ثم بقرص الشمس بين شفتى عبد الحليم وميرفت بالضبط وكأن الشمس نفسها تشترك فى انتاج هذا الفيلم بأن تضبط نفسها على القبلة . ولم يكن هناك شئ فى التصوير الملون لم يصنعه حسين كمال ولا الحاج وحيد فريد.. بما فيه انعكاس العدسة الداخلية على الكادر .

ولم يكن هناك شئ لم يصنعه عبد الحليم من الفناء المستمر حين يحب وهين يكره وحين يفرح وحين يحزن الى الرقص وتلعب الواجب والبكاء بدموع حقيقية.. الى التقبيل الالكترونى الذى كان الصبية الصغار فى دار السينما يتابعونه بالعد حتى وصلوا الى الرقم ثلاثين وتعبروا فتوقفوا .

ولم يكن هناك شئ لم يصنعه حسين كمال ليضحك على جمهور يظنه هو أبله .. من الألوان التى يلعب بها كطفل فرح .. الى المرأة المستديرة على بطن نادية لطفى وهى ترقص .. وسجائر المشيش .. وتقشير التفاح الذى يأخذه عبد الحليم ونادية لطفى من شفتى بعضهما .. والزيارة السريعة للبنان لنرى البكة ويعطيك والبحر والحب على اللنشات وفى التليفريك الملق بالجو .. وكان لا بد بالطبع لارضاء ذوق المتفرج المصرى من (شوية نكد) فى النهاية .. حين غنى عبد الحليم وهو يبيكى بعد أن هجره المصاييب.. ثم حين يرقع نادية لطفى بالقلم ويرقمه أبوه بالقلم وتسيل الدموع وتتمزق قلوب النساء والبنات من حوله .. قبل أن يمنحنه نهايته السعيدة.

ويعد .. فان هذا الفيلم مكسب خطير للسينما المصرية .. لأنه يكشف أن ما ينقصها ليس هى أسطورة الامكانيات .. وليكشف أيضا إلى أى مدى يمكن أن يصل تضليلها وتخديرها للجماهير وفى هذا الوقت بالذات.

وليكشف ثالثا وأخيرا أنها سينما سقطت بالضرورة وأنه حتى الأسماء البراقة لن تصنع سينما مصرية حقيقية لأنه لا أمل فى الركام الحالي.. الا باقتلاعه من أساسه لتنمو سينما جديدة على انقاضه .

« الناس اللي جوه »

وازمة السينما الجديدة

يثير هذا الفيلم تساؤلا يبدو أخطر ما يمكن أن يثار الآن حول السينما المصرية الجديدة.. وهو ببساطة : ما هي بالضبط السينما المصرية الجديدة ؟

فاذا كان من الواضح أن السينما التقليدية قد ماتت بالفعل رغم كل الضجيج الذي تثيره والافيششات التي لم تكف يوما عن أن تنطلي بها الجدران.. فهل ولدت سينما جديدة على أنقاضها.. هل أسلم القديم ميراثه المتهالك لأي جديد كما تقضى حركة التاريخ .. أم أن كل شيء يمكن أن يتوقف عند السينما المصرية حتى التاريخ نفسه ؟

ولا يبدو الجواب متشائما تماما في الواقع.. فرغم أنف كل تقاليد أربعين سنة من السينما المريضة تولد الآن سينما مصرية جديدة بالفعل.. صحيح أنها لم تتخلق بعد في شكل واضح ، ولم تكتسب شخصية ولا ملامح ولا بطاقة هوية.. ولكن جنينها يتشكل الآن بلا شك ومن خلال كثير من المعاناة ومن التجارب المريرة والتخبط والخيبة والحيرة والبحث عن منهج.. بل والبحث عن «جنسية» أساسا..

وتبدو مشكلة الجنسية هذه أخطر مشاكل السينما الجديدة الآن، ليس بمعنى أن تكون سينما مصرية أو لا تكون.. فان سينما الأربعين سنة كانت سينما مصرية للأسف ورغم أنوفنا وكانت نتاجا طبيعيا لظروف سياسية واجتماعية مصرية صميمة.. ظروف مريضة أنتجت سينما مريضة. وانما الجنسية المطلوبة هنا للسينما الجديدة هي أن تكون جديدة بالفعل، أي أن يكون هناك ما تختلف به تماما عن السينما القديمة فكرا ومنهجاً وأسلوباً، وإلا سقطنا في شرك احتضان الأسماء الجديدة بدلا من الأفكار الجديدة. وهو فارق يبدو بسيطا ولفظيا للنظرة السطحية ولكنه يخفي وراءه مسألة السينما الجديدة كلها، لأننا نبدو الآن معرضين للوقوع في حبالل هذه المؤامرة لاجهاض السينما الجديدة قبل أن تولد.. وهي مؤامرة تلتئى أحيانا من جهاز السينما القديم الذي يدرك من الآن أن نهايته يمكن أن تكون على يد هذه المحاولات الجديدة لو أنها تركت

تبدأ بداية صحيحة.. ولا يبدو هذا خطرا حقيقيا لأن هذا الجهاز القديم نفسه أصبح عاجزا عن الإبقاء على حياته هو نفسه فضلا عن أجهاض الآخرين، ولكن يأتي الخطر الحقيقي على السينما الجديدة من قلب حركة السينما الجديدة بكل ما تمزق به نفسها الآن من حيرة وتخبط وفقدان للمنهج الفكرى والنظرة السليمة والمحددة للغاية والأسلوب .

البحث عن نظرية

أن أخطر ما تفتقده السينما المصرية الجديدة الآن هو الأساس النظرى الذى لا يمكن أن تتحرك إلا من خلاله، ورغم أن أية حركة سينما جديدة فى العالم لم تولد إلا من خلال المعاناة النظرية أولا، فإن حركة السينما الجديدة المصرية بالذات تبدو عاجزة تماما عن ادراك هذا .. بل ويبدو شبابها رافضين تماما لمجرد أن يجلسوا معا ليفكروا معا، وباستثناء صفحتى «الغاضبين».. فإن نشاط السينمائيين الشبان يبدو ميّدا فى جلسات المقاهى بل وفى الخلافات الشخصية والهنية التى تبعد حتى فرص العمل القليلة المتاحة لهم ..

ولأن الأساس النظرى ووحدة الفكر والخط الواضح والغاية المحددة مسبقا، كلها مفتقدة حتى الآن بين شباب السينما الجديدة، فإن حركتهم تبدو معرضة لأن تضم شتيّتا من الأسماء والاتجاهات ، ويصبح ممكنا أن يندرج تحت هذه اللافتة الخادعة (السينما الجديدة) عديد من الأسماء التى لا تنتمى للجديد إلا بحكم تجريتها أو عمرها الجديد.

ورغم ذلك فانه لا يصبح لغزا أن نقدم فى سطر واحد مفهوما محددا للسينما الجديدة.. وهو أنها ببساطة «السينما التى تحمل فكرا جديدا وأسلوبا جديدا ونظرة جديدة للواقع المصرى».

وعلى ضوء هذا المفهوم شديد الوضوح، والقابل رغم ذلك للمناقشة والاضافة.. يصبح ممكنا - بل وضروريا - رفض كل الأفكار القديمة التى تلبس ثوبا جديدا .. حتى لو قُدمتها أسماء جديدة. ورفض كل المحاولات الشابة التى تقوم امتدادا لفكر السينما القديمة.. ورفض كل الأساليب الجديدة التى لا تعطى قيمة جديدة للسينما المصرية، ورفض أى محاولة شابة لتقديم نظرة أو تفسير قديم للواقع المصرى!

ولا تصبح القضية بهذا قضية أسماء ولا أعمار، وإنما تصبح قضية أفكار أساسا. وهذا يختصر كثيرا من الوقت والجهد فى البحث عن اجابة هذا السؤال : ما هى السينما المصرية الجديدة ؟

وهذه المقدمة الطويلة ليست ضرورية فقط لكى نقول أن فيلم «الناس الى جوه» ليس سينما مصرية جديدة رغم أن مخرجه يمكن أن يحسب على السينما الجديدة.. وإنما أيضا لكى نحسم كثيرا من القضايا والمشاكل.. والأفلام أيضا .. الى أن يصبح للسينما الجديدة رب يحميها !!

من المسرح للسينما ..

وبالنسبة «لناس اللى جوه» فافتنا نعود الى تأكيد حقيقة تبدو بديهية فى العالم كله ولكنها كالعادة تحتاج الى مزيد من النقاش بالنسبة لانا مثل كل شىء.. وهى ضرورة أن يفهم البعض أن السينما وسيلة تعبير مختلفة تماما عن المسرح .. وأن نجاح هذا الكاتب أو المخرج فى المسرح لا يعنى بالضرورة أن ينتقل الى ميدان أكثر بريقا هو السينما .. وأنا مثلا لم أحس إطلاقا فى فيلم «الناس اللى جوه» بحوار نعمان عاشور .. الا من خلال بعض التشنجات المسرحية التى تم تركيبها «بالعافية» على بعض اللقطات .. عندما يصرخ الطفل كمال مثلا ..

- الشرخ حياكل نراعى.. الشرخ حياكل نراعى..

فهذه صرخة غير واقعة ولا يمكن أن تصدر من طفل فى موقف كهذا .. ولكنه «كليشييه» مسرحى ولابد من فرضه على الموقف.. ثم عندما يقول نفس الطفل :

- البيت حقيق عليهم..

فيسأله أحدهم : هم مين ؟

فيقول : الناس اللى جوه ..

فهذه التركيبات اللغوية المفتعلة قد تناسب مسرح نعمان عاشور ... وليس لازما أن يضعها على لسان أبطال فيلم يكتب حوارهم ، هذا لو تفاضينا أصلا عن افتعال اسم الفيلم نفسه لمجرد أن تكتمل سلسلة مسرحيات نعمان عاشور «الناس اللى فوق» و «الناس اللى تحت» .. بحيث نخشى أن يكون هناك أيضا «الناس اللى بره» و «الناس اللى فى الوسط» الى آخر كل الاتجاهات الجغرافية الممكنة !

واذا كان جلال الشرقاوى مخرجاً مسرحياً جيداً ، فإن موهبته كمخرج سينمائى يصبح مشكوكاً فيها من خلال الأفلام الثلاثة التى أخرجها حتى الآن، بل أن «الناس اللى جوه» تعتبر رجعة الى الوراء بالنسبة لفيلمه السابق «العيب» الذى كان أكثر تماسكا وقربا من قمة السينما.. مع أنه يبدو فى الفيلم الأخير منفذاً حرفياً لمبادئ السينما النظرية من أيام لومبير وجريفيث .. فليس هناك شىء فى كتب السينما الدراسية لم يطبقه جلال الشرقاوى فى هذا الفيلم.. بحيث يصبح فيلماً تعليمياً جيداً بالتدريس لطلبة السينما كتطبيق عملى للحرفيات السينمائية، فهذا «بان» وهذا «تلت».. وهذا مونتاج متوازن .. وهذا كريشنتو وهذا مزج .. وهذا قطع سريع وقطع بطى، و .. و .. و ..

ولكن هل هذه هى السينما ؟

الجنس محرك التاريخ !

إن الفيلم يعالج موضوعاً صالحاً تماماً للعلاج السينمائى.. فهذا بيت يضم مجموعة عائلات

لها أطعماعها وأحلامها وعذاباتنا وشهواتنا.. وهو بيت يصلح رمزا لطبقة أو لاجتمع كامل.. وهناك شرح يهدد البيت بالإنتيبار ويصلح رمزا لأكثر من شرح يهدد أكثر من طبقة وأكثر من مجتمع .. ونظرا لتهافت أهل البيت على شهواتهم قانهم يتناقضون عن اصلاح الشرخ من البداية حتى ينهار البيت فوق رؤوسهم بالفعل ..

وكانت هذه هى النهاية الطبيعية للفيلم كما يحتمها منطق أحداثها نفسها، ولكنهم - لا أحد يرى من بالتحديد - يصرون على فرض نهاية ساذجة وبالفة الرخص والتهريج.. حينما يحتشد السكان ليعيدوا ترميم بيت لا يمكن ترميمه لأنه كان قد أنهار بالفعل !

وربما باسم هذا الموضوع الجيد وربما باسم هذه النهاية بالتحديد يمكن أن يعتبر البعض هذا الفيلم سينما جديدة.. لأنه يعالج موضوعا جديدا ومعاصرا، ولكن تبقى العبرة كما قلت فى البداية هى : كيف عالج الفيلم هذا الموضوع ؟

وهنا يسقط الفيلم فى كل مبالذ السينما القديمة ورخصها وسوقيتها .. بل ويتفوق عليها، لأن السينما القديمة لم تكن تستخدم هذه السوقية على الأقل فى مناقشة قضايانا الجادة، وهى عندما كانت تستهدف اثارة جمهورها بالجنس.. فأنها كانت تقدم له راقصة تهز بطنها، وهذا يمكن أن يكون جنسا منطقيا، لأن وظيفة الراقصة فى الفيلم المصرى هى أن تنعري أمام الجمهور.. ولكن جلال الشرقاوى لا يجد ما يضيفه للسينما المصرية إلا مفهوما مريضا بالجنس، فهو يفقد فيما يبدو أن كل ما تمتاز به السينما الاوربية هو أنها تعالج مشكلة الجنس بصراحة.. وأنه لو قدم جنسا من هذا النوع فى فيلمه.. لصنع معجزة وتقوم سينما مصرية جديدة.. ومن هنا فهو لا يستنكف أن ينقل مشهد الفراش الرائع من كلود ليلوش فى «رجل وامرأة» ومشهد العناق تحت ماء الدش فى «الحياة للحياة».. مع التنفيذ الفقير الساذج بالطبع فى الفيلم المصرى.

أن أحد أسباب عجز السينما المصرية عن تحليل مشاكلنا الاجتماعية هو بلا شك جبنها عن اقتحام عقدة الجنس فى علاقتنا .. ولكن هذه العقدة ليست بلا شك مشكلتنا الأساسية الآن، وما زال أمامنا الكثير لتعالجه قبل أن نعالج الجنس، والسينما الأوربية فى عنايتها الفائقة بالجنس تعبر عن مجتمع مشغول بالفعل بهذه المشكلة بعد أن تجاوز مشاكله المادية الأخرى.

ولكن جلال الشرقاوى يرى مثل فرويد .. أن الجنس محرك التاريخ .. وأن الإنسان لا يعانى أساسا من بطنه.. بل من الجنس.. وفى هذا البيت الشعبى الذى يقدمه الفيلم والذى يسكن فيه عريجي وسمكري وساع وسائق أوتوبيس وفراش مياتم وأفراح وتاجر انتيكات أو قنان مجنون - لم أفهم أبدا ما هى مهنة شفيق نور الدين بالضبط - فإن هؤلاء جميعا لا يعانون من مشكلات عيشية كطبقة فى قاع المجتمع. بل يعانون أساسا من مشكلات جنسية. الناس بالشكل الذى يقدمه هذا الفيلم .. هم مجرد حيوانات جنسية لا هم لها الا التلصص من النوافذ والخبائات واصطياد الآخرين ..

ونحن نرى أكثر من رجل وامرأة يتقلبون على الفراش فى ليلة حارة والعرق يتصبب من أجسادهم وهم يتقلبون فى وقت واحد وفى حركة واحدة من اليمين لليسار وبالعكس فى شوق جنسى قاتل وكأنهم ضابطوا رغباتهم جميعا على ساعة واحدة.. فى أكثر مشاهد السينما العالمية كلها رداة ورخصا.. وحتى بتكوينات صورة بالفة القبح، تبدو فيها الكاميرا فى مستوى الفراش بحيث يرتفع ساق ناهد شريف أو عصمت عباس فى وجه المتفرج بشكل مثير للتقزز.. ولم تكن أكثر محاولات السينما القديمة انحطاطا لإثارة الجمهور.. لتقلع ما فعله هذا الفيلم حين جعل ناهد شريف تتحنى وترقد على بطنها وتظهرها فى محاولات مبتذلة لاستعراض جسدها فى تهتك لا ينتمى للجنس بقدر ما ينتمى لما لا يمكن وصفه !

وجريا وراء مشاهد الجنس المفتعل .. فان السيناريو يحشد كل خطوطه المتوازية الى جوار بعضها .. بحيث يفعل كل الناس نفس الشيء فى وقت واحد، فالجميع يتقلبون من فرط الرغبة فى وقت واحد، وعندما يمارسون الجنس ففى وقت واحد.. بحيث ينتقل الفيلم من مشهد الى مشهد بالقطع الرتيب المكرر والالاحاح على الموقف الواحد وتصعيده الى قمته بشكل يثير جنون الجمهور.. فيحى شاهين يظل يطارد سهير المرشدى ربع ساعة فى جراج اوتوبيسات دون أن يسمعه أو يراه أحد.. وعصمت عباس يظل يطارد ناهد شريف ربع ساعة حول مائدة الطعام وهما يصرخان.. ثم يكملان اللعبة تحت الدش وعلى الفراش دون أن تسمع أو تتحرك أمها النائمة فى نفس البيت، ويكتشف يحيى شاهين خيانة أخته، ويكتشف شفيق نور الدين خيانة زوجته فى نفس الوقت، وينهال الاثنان المذمومان ضربا على الفتاتين فى نفس الوقت وبطريقة القطع المتبادل بين المشهدين .

وهكذا يفقد السيناريو معنوياته ومنطقيته فى عرضه الساذج لكل خطوط الأحداث والشخصيات متجاوزة كأعمدة النور، وهى أحداث شخصيات ينقصها العمق رغم كل ما تحفل به من امكانيات درامية.. فالسيناريو يتجاهل الأبعاد النفسية وراء الحدث.. ليلتقط فقط البعد الجنى الذى يبدو مفتعلا وغير مبرر .. ومع ذلك فلا أحد يمكنه محاسبة يوسف فرنسيس على هذا السيناريو طالما تبقى الهنود بين ما كتبه السيناريست وما نفذه المخرج أو إضافة عائمة وغير محددة، ففى السينما المصرية لا يستطيع أحد أن يحدد أين تنتهى مسؤولية كاتب السيناريو وأين تبدأ مسؤولية المخرج.. طالما أن كل فنان سينما فى بلدنا يمارس عمل الآخر.. وطالما أن الآخر يتنازل أساسا عن حقه، وأن كان المخرج فى أى الحالات مسئولًا تماما عن كل حرقيات فيلمه.. ومسئولية جلال الشرقاوى الفاسحة عن هذا الفيلم، لن يغفرها إلا توقفه التام عن ممارسة السينما، وربما المسرح أيضا .

مستولية الجمهور عن السينما الهابطة حقيقة واضحة

لماذا نجح «شبنو فى المصيدة» وفشلت عشرات الأفلام الأخرى؟

استطاعت ضجة جوائز السينما اللغاة، وإعلان حسام الدين مصطفى الشهير الذى أجاد اختيار توقيتها كأنما رد به على المسابقة أن يثيرا اهتماما علميا وأن يجعلها - فى الوقت نفسه - معهد السينما يقترب أكثر من وظيفته الأساسية : وهى محاولة الاقتراب من مشاكل السينما المصرية ودراساتها دراسة ميدانية بحيث تربط من البداية اهتمام سينمائى المستقبل بواقع بلادهم الذى سيوظفون من أجله كل مواهبهم وخبراتهم العلمية.. والتي تبدو دون الاحتكاك الفعلى بهذا الواقع واستلهاهم.. مجرد سطور خرساء فى الكتب..

ففى امتحانات القسم العالى بمعهد السينما التى تجرى الآن .. جاء هذا السؤال ضمن امتحان مادة «حرفية السينما» التى يدرسها الأستاذ محمد بسيونى :

* ناقش الموضوع الآتى :

تحت عنوان «أحسن عشرة أفلام» ورد بعدد جريدة الأهرام الصادر فى ٢١ يونيو ١٩٦٩ البيان التالى :

عرض هذا الموسم واحد وخمسون فيلما عربيا - اذا استثنينا منها فيلم «أبى فوق الشجرة» لوضعه الخاص - وجد أن أحسن عشرة أفلام بالنسبة لاقبال الجماهير كما تدل على ذلك احصائية دخل الاسبوع الأول فى القاهرة فقط ، هى الأفلام الآتية :

- الأول - شبنو فى المصيدة إخراج حسام الدين مصطفى - ٤٢٩٨ جنيها.
- الثانى - الشجعان الثلاثة - إخراج حسام الدين مصطفى - ٣٢٠٤ جنيها.
- الثالث - المساجين الثلاثة - إخراج حسام الدين مصطفى ٣١٩٢ جنيها .
- الرابع - ابن الشيطان - إخراج حسام الدين مصطفى - ٢٨٩٦ جنيها.
- الخامس - عفريت مرأتى - إخراج فطين عبد الوهاب ٢٤٠٩ جنيها .
- السادس - ٢ نساء - إخراج يركات وأبو سيف ونور الفقار - ٢٦٦٨ جنيها .

السابع - الرجل الذى فقد ظله - إخراج كمال الشيخ - ٢٦٢٢ جنيها .
 الثامن - شىء من الخوف - إخراج حسين كمال ٢٤٧٩ جنيها .
 التاسع - ٧ أيام فى الجنة - إخراج قطين عبد الوهاب - ٢٤٠٩ جنيها .
 العاشر - صراع المحترفين - إخراج حسن الصيفى - ٢٢٨٦ جنيها ..
 وفى اليوم التالى ٢٤ يونيو، وردت أنباء بجريئتي الأهرام والجمهورية عن نتائج جوائز مسابقة السينما أظهرت أن فيلم «الرجل الذى فقد ظله» (السابع فى الجدول المذكور) قد فاز بعدد كبير من الجوائز أهمها الجائزة الأولى فى الإخراج . هذا بينما فشل «شنيو» (الأول فى الجدول) فى الحصول على أية جائزة ..
 - لماذا تفسر هذه الظاهرة على ضوء فهمك لطبيعة فن السينما؟ وما مدى تأثيرها على منهج الشخصى كسينمائى مستقبلا ؟
 ولا يبدو هذا السؤال سؤالاً أكاديمياً قاصراً على اهتمام طلبة القسم العالى بمعهد السينما بقدر ما يبدو سؤالاً قومياً فى المحل الأول، بمعنى أنه يمس مشكلة تعنى جماهيرنا كلها .. لأن هذه الأفلام هى أفلامنا نحن .. وجمهورها هو جمهورنا نحن وهذه النقود مدفوعة من جيوب الناس العاديين.. وليس هذا هو الخطر الحقيقى.. وإنما هو نوع الفكر الذى تحمل هذه الأفلام لهذه الجماهير:
 ومن هنا فقط يصبح محتماً أن ننشغل جميعاً بهذه الظاهرة . ظاهرة «شنيو» الذى يقف على قمة ٥١ فيلماً مصرياً هى حصاد موسم كامل من السينما المصرية وهى ظاهرة تبدو فى البداية مربعة وغير قابلة للتصديق فغير معقول أولاً أن تكون هناك من بين هذه الأفلام العشرة محاولتان فقط لصنع سينما جيدة . وأن يجرى ترتيب أحدهما «الرجل الذى فقد ظله» السابع والآخر «شىء من الخوف» الثامن بل لعل هذين الفيلمين هما المحاولتان الوحيدتان فى أفلام الموسم الواحدة والخمسين كلها.. ومن هنا يصبح اعتراضنا فى الأسبوع الماضى على وجود موسم سينمائى أصلاً هذا العام .. معقولاً تماماً.
 وإذا كان حسام الدين مصطفى يقف على القمة بأربعة أفلام من العشرة.. فإن أحدا لا يمكن بعد ذلك أن يتجاهل هذا المخرج الذى يبدو أكثر نشاطاً من مؤسسة كاملة.. فأياً كان الفكر الذى يحمله والمستوى الحرفى الذى يخرج به أفلامه.. فإن اسمه يصبح أخطر الأسماء فى الحركة السينمائية المصرية ويصبح تجاهله من جانب النقاد ترفعاً مغفص العينين.. فواضح أن حسام مصطفى أخرج أربعة أفلام فى موسم واحد.. وواضح أن هذه الأفلام الأربعة تنقف على قمة النجاح الجماهيرى.. والحقيقة الأولى فى ذاتها تعنى أن حسام مصطفى «نظام» اقتصادى قوى ومتناسك وأنه يخفى وراءه عملاً تجارياً منظماً يتخطى كل عقبات التمويل والتوزيع التى تعوق إنتاج المؤسسة الرسمية نفسها.

الحقيقة الثانية تعنى أن حسام مصطفى هو من ناحية أخرى «نظام» فكري بمعنى أنه يحمل فكريا معينا يضعه في أفلامه واستطاع به أن يجذب الجماهير ويلتقي باحتياجاتها.

وتثير الحقيقة الأولى تساؤلا عن الطريقة التي يستطيع بها حسام مصطفى ومن وراءه المنتج تاجر الأخشاب... أن ينتجا أربعة أفلام في موسم واحد بحيث لا تتوقف عجلة عملهما السينمائي يوما واحدا وإن يحلوا بذلك كل مشاكلها الفنية والإدارية التي تعجز المؤسسة غالبا عن حلها بكل جهازها الإداري الضخم . والذي دعا وزير الخزانة نفسه الى المطالبة بتخفيض نسبة من عمالتها الزائدة بحيث تحقق وفر سبعين ألف جنيه في المرتبات فقط !

أما الحقيقة الثانية فهي تثير تساؤلا أخطر . وهو ما الذي يقوله حسام الدين مصطفى في أفلامه ؟ والتي تدل اسمائها فقط على نوعية فكر هذه الأفلام حتى نون مشاهدتها : «شنبو في المصيدة» و«الشجعان الثلاثة» و«المساجين الثلاثة» و«ابن الشيطان».

إن «شنبو» يقوم على النجاح الجماهيري لسلسلة إذاعية سيطرت على أسماع وأذنان بيوتنا جميعا منذ فترة بحيث لم يكن هناك ما تلتف حوله الجماهير كل ليلة بعد الإفطار سوى مغامرات فؤاد المهندس المدهشة مع «موسوليني» و«البروفيسير دارويش» وتلواتها شويكار المثيرة ثم مجموعة الإصطلاحات البالغة الهبوط والسوقية والتي اكتسحت ألسنة الناس حينذاك ، وأصبحت لغة تخاطب يومية مثل «العملية في النملية» ، «العبارة في الدوبارة» و«الأكس في التاكس» وغيرها من العبارات المقرزة التي ملأت فراغا رهيبا في رؤوسنا.

ولأن السينما المصرية لم تجد بعد أنبها الخاص، فإنها تعيش على فترات نجاح وسائل التعبير الأخرى. ويطبقا لمنطقها التجارى فقد كان لا بد أن تستغل نجاح «شنبو» المذهل في الإذاعة لكي تنتقله الى السينما لتحقيق به نجاحا مذهلا آخر .. ورغم الهجوم العنيف الذي لاقاه الفيلم على ألسنة النقاد وحتى القطاعات الواعية من الجمهور . فقد استطاع أن يحقق اكتساحا مثيرا فاق كل ما كان متوقعا لنجاح عمل هزيل كهذا . وتزاحمت الجماهير على الفيلم تزاحما لم يفقه بعد ذلك إلا «أبى فوق الشجرة».

وتقود الدراسة السريعة لهذه الظاهرة الى عدة حقائق تصل في مدلولها النهائى الى نقاط كثيرة من جوهر أزمة السينما كلها :

فالجمهور الذي أقبل على «شنبو» جمهور مصرى صميم، يضم في غالبه قطاعات شعبية أصيلة وينتمى اقتصاديا الى مستويين أساسيين : قطاعات كادحة أو محدودة الدخل وتعتبر السينما متنفسا وحيدا لها ومصدرا أساسيا للثقافة والاستمتاع الفنى الى جانب الراديو والتلفزيون وبالنسبة للقطاعات القادرة قليلا اقتصاديا ...

ويعتبر هذا هو جمهور السينما المصرية عموما وجمهور هذا النوع من الأفلام بالتحديد. وهو الكتلة الغالبة في معظم المناطق التي تصل اليها السينما المصرية من خلال شبكة نور العرض

المحدودة.. ويغلب هذا الطابع الاقتصادي والذهنى على جمهور الاقاليم عموما حيث تقدم العروض الثانية.. بينما يتمتع جمهور القاهرة بمستوى اقتصادى أكثر قدرة بالنسبة لدور العرض الأول .. وأكثر ميلا للمستوى الاقتصادي الأول بالنسبة لدور العرض الثانى الذى تتركز جماهيره فى الاحياء الشعبية وتضم صفار الموظفين والعمال والحرفيين وبعض المهن الهامشية .

وتحت ثغرة أساسية بالنسبة لجمهور القاهرة بين العرض الأول والعروض التالية من حيث المستوى الاقتصادي وحده.. فالارتفاع الكبير فى أسعار التذكرة بالنسبة لمتوسط الدخل يفرض تلقائيا أن ينحصر جمهور العرض الأول البورجوازية الصغيرة والمتوسطة .. ولكن الغريب أن هذا الفارق الاقتصادي لا يعكس أى فارق ذهنى بين جمهور العرض الأول وجمهور العرض الثانى، حيث تتقارب الأنواق تماما بالنسبة كرواد الأفلام المصرية بالذات.. وإن كان تشبع جماهير الاحياء الشعبية وتأثرها بقيم هذه الأفلام أكثر وأشد خطورة.. لأن السينما تصبح هى عالمها الممتع الوحيد ووسيلتها الأسهل الى التخيل والطلم والهروب من الواقع.. ومن هنا يصبح تأثر هذه الجماهير بأفكار وأنماط هذه الأفلام تأثرا مروعاً لو أدركنا أن تسعين فى المائة من موضوعات السينما المصرية فى السنوات الأخيرة لا تخرج عن مغامرات عصابات التهريب والراقصات وقصص الحب الخرافية ومشاكل فراغ الطبقة المتوسطة، بينما يقل هذا الخطر بالنسبة لجمهور العرض الأول بحكم قدرته المادية نسبيا وقدرته على التنفيس بوسائل أخرى غير السينما التى تصبح بالنسبة له مجرد سهرة أسبوعية ظريفة وليس غذاء روحيا كاملا وفرحته «الفرجة على عالم آخر» وبإستثناء هذا تبقى حتى «درجة التأثير» فان نسبة الاهتمام تتقارب الى حد بعيد ودرجة التذوق والاختيار نفسها . وهو ما يحدث عكسه الى حد ما بالنسبة للأفلام الأجنبية، حيث تتضح فروق أساسية بين جمهور العرض الأول الذى يتمتع بحد أدنى من الوعي والاختيار وبين جمهور العرض الثانى الذى يطلب من السينما الأجنبية جرعة أخرى من الاثارة المخدرة .

ولو حاولنا تطبيق هذا التقسيم النوعى - بكل ما يعتوره من احتمالات النقص - على مزاج جمهور السينما عندنا لأصبح مفهومنا كل ما يحدث من ربود فعل هذا الجمهور تجاه السينما المصرية والأجنبية على السواء .

● فجمهور السينما المصرية يرفض تماما أى محاولة لتقديم سينما صعبة سواء أكانت جيدة التنفيذ مثل «الرجل الذى فقد ظله» و «شيء من الخوف» أو رديئة التنفيذ وجافة بالفعل مثل أفلام توفيق صالح.. والمقصود بالسينما الصعبة هنا ليس استخدام تكنيك معقد كأفلام الموجة الجديدة مثلا .. وإنما مجرد أن الفيلم كان جادا أو يناقش قضية ما حتى لو كانت من واقع حياتنا نفسها.. ففعل جمهورنا هو الوحيد الذى يرفض أن يرى نفسه على الشاشة.

وهو لا يريد أن يدخل السينما آخر النهار ليرى نفسه ومشاكله مرة أخرى وجمهور السينما المصرية هو جمهور فرجة أساسا بمعنى أنه يذهب الى السينما كوسيلة رخيصة للاستمتاع ورواية

حكايات مسلية .. وتدخل فى هذا الإطار عوامل اقتصادية ونفسية وجنسية عديدة لا مجال لتفصيلها هنا .

ومن هنا يصبح معقولا تماما أن ينجح «شنبو» نجاحا باهرا.. تتجج كل الأفلام التى تقدم عالما مناقضا للواقع المصرى. وكلما كان هذا العالم حافلا بوسائل الهروب من رقص وغناء وكوميديا ومطاردات مثيرة والوان.. كلما اشتد الاقبال عليه . ومن هنا كان اكتساح موجة الأفلام الهندية التى بدأت بسانجام ولم ينته بعد.. وكان اكتساح «أبى فوق الشجرة» الذى يقدم كل مواصفات الفيلم الهندى مضافا إليها عبد الحليم حافظ .

● وبالنسبة لجمهور السينما الأجنبية فإن ظللا من هذه العوامل تتسحب عليه أيضا .. فنفس رغبة الهروب والاستمتاع تدفعه للاقبال على أفلام الاثارة التى وصلت الى قممتها فى مجموعة جيمس بوند.. ثم على الأفلام الغنائية - التى يشترك فيها مع جمهور العالم كله وإن كانت الواجه تختلف بالنسبة لنا - ثم على موجة الأفلام الايطالية التى تقدم مجموعة قصص مسلية فى الفيلم الواحد تعتمد كل منها أساسا على الجنس ثم على موجة أفلام «الولارات» التى مثلها كلينت استود والتى تقدم احياء جديدا لأفلام الغرب والخيول والمسدسات القديمة. ولكن يبقى جمهور السينما الأجنبية أكثر تقدما بدون شك بحكم مستواه الثقافى الأعلى.. وبحكم تفتح هذا الجيل على العالم الخارجى.. ولكن يبقى هذا الجمهور نفسه مسئولا مع ذلك عن سقوط عدد من الأفلام العظيمة مثل «ألف مهرج» و«الذى يجب أن يموت» و«رجل كل العصور» و«الحل النفسى الرئيس» وغيرها كثير.. وهى حقيقة، لا يمكن عزلها عن سياسة تربية نوق الجمهور على نوعية هابطة من الأفلام جعلته يرفض أى مذاق آخر للسينما الجادة .

وهى سياسة تجارية تبدو معقولة من شركات التوزيع الأجنبية التى تستهدف الربح.. ولكنها تبدو غير مفهومة من شركة التوزيع الرسمية التى استمرت فى استيراد نفس النوع من الأفلام ورفضت المفامرة بتجربة مدارس أخرى من السينما النظيفة خوفا من الضسارة .

هى خسارة لابد منها فى البداية .. ولكن لابد من إحداث «صدمة» فى أذهان الناس تجبرهم على تقبل سينما أخرى سينفرون منها فى البداية ولكنهم بالمعاناة وبالوقت وبالتعود ، يمكن أن يقبلوا مذاقا آخر للسينما .

فعما لا شك فيه أن الجمهور يملك عنزه وهو الذى قضى أربعين عاما يتجرع هذه السينما، تقول له أفلامنا الهابطة وموضوعاتها الخرافية وحرفيتها الرديئة أن هذا هو العالم، وهذه هى التسلية وهذه هى الأحلام الوحيدة التى يمكن أن يحلمها .

وليس نجاح «شنبو» وسقوط «رجل لكل العصور» إلا نتيجة طبيعية لتراكمات أربعين سنة من تربية نوق المتفرج المصرى على السينما الرديئة أو السينما السهلة فى أحسن أحوالها.. وعندما حاول بعض السينمائيين الجدد - يوسف شاهين وتوفيق صالح - أن يصنعوا له سينما جادة..

فهم أما ابتعدوا عن الواقع وتكلموا لغة أجنبية، وأما وضعوا أفكارهم النبيلة فى قالب بالغ الرذالة وخال من الفن والسينما فن وجمال بقدر ما هى فكر .. ونجاح «زوريا» حتى على المستوى الشعبى فى بلادنا يؤكد أن الأمر ليس ميئوسا منه تماما وأن السينما الجيدة يمكن أن تجد اقبالا من جمهورنا .. بشرط أن تكون سينما . أى فنا جميلا أولا!

أن الجمهور هو حجر أساسى وخطير من أزمة السينما المصرية.. وهو جمهور يحتاج منا دائما الى فهمه وفى الوقت نفسه عدم التفاضى عن أخطائه. هو قد استسلم تماما لسينما الاربعين سنة ،لم يحاول أن يرفضها .. بل أن يبالغ فى تشجيعها ويمعن فى الإبقاء عليها .. ويعطى الفرصة لحسام الدين مصطفى لى يصنع كل فلاسفة ونقاد السينما والفن التخليط والموضوعية والهدف والواقع، وكل هذه الكلمات التى تبلى جوفاء فى مواجهة اعلانه الذى يؤكد أنه يعرف الطريق الى الشباب وبالتالي الى ما يريده الناس.. لأن هذا الشباب ليس إلا مقياسا - شئنا أم أبينا - لأذواق الناس.

ولا أحد يمكن أن يتجاهل كل الظروف الاقتصادية والفكرية التى تحكم عملية الانتاج السينمائى فى مصر ولكن الكلمة الأخيرة كان يمكن أن تكون فى الجمهور؟ رفض ما يقدم له وفرض كلمته وعرف كيف يختار ،لكن عملية الاختيار هذه محكومة بالعنيد من الصعاب الشائكة وإن هاهو شنبو يؤكد أن الجمهور صانع مأساته بنفسه .. وهامى الأسباب التى تحمل فى ذاتها حلولها فبالوصول الى مستوى أفضل فكريا واقتصاديا لجمهورنا .. يمكن فقط الوصول الى سينما أفضل . !

مأساة في «زقاق البلطى»

كنت دائما أحس بتعاطف شخصى مع توفيق صالح.. أو بالتحديد الاتجاه الذى كان توفيق صالح يحاول جاهدا أن يطبع به عمله السينمائى.. ورغم هجومى الشديد على أفلام توفيق صالح فقد كنت أحس بإزمة ضمير حقيقية خشية أن يكون هذا المخرج الشاب نبيا لا كرامة له - مثل كل الأنبياء - فى وطنه !

وبعد كل جرعة قاتلة من سينما توفيق صالح كان الانسان يبتلعها على مضض راجيا أن تكون الجرعة التالية أخف مذاقا.. ولكن تحولات الأفلام الى غصص.. وجاء كل فيلم خطوة أخرى فى طريق منحدر الى هاوية.. كان لابد أن تؤدى فى النهاية مهزلة «السيد البلطى».. الذى جاء شهادة اجهاض نهائية لحلم آخر من أحلام السينما المصرية.. كان يوحى بالكثير !

ولقد كانت قيمة سينما توفيق صالح الحقيقية هى أنها سينما فكرية.. كان واضحا أنها تحاول أن تكون تعبيراً عن رؤية الفنان نفسه للواقع المصرى.. الواقع الحقيقى المعاش وليس واقع الديكورات المصنوع .

وعندما ظل توفيق صالح سنوات عديدة بعد «درب المهايل» بلا عمل .. راجت أسطورة عن أن هذا الفنان الشاب شهيد أو قديس تحاربه شياطين السينما التقليدية وتمنعه من العمل.. وكان يمكننا تصديق هذه الأسطورة .

ولكنه عندما منح الفرصة بعد الفرصة صنع أشياء مفاجئة وحينما قدمت السينما العالمية نماذج عديدة لسينما بسيطة وممتعة وبالغة العمق فى نفس الوقت.. أصبح واضحا أن أزمة توفيق صالح الحقيقية ليست فى «ماذا» يقول للناس.. ولكن «كيف» يقول لهم؟.. وأصبح واضحا أيضا أن هذا الفنان الحسنى والمتقدم فكريا .. والذى يمكن أن يبهرك بقافته وحماسته وأفكاره لو جالسته شخصيا .. لا يستطيع بعد ذلك أن ينقل أفكاره هذه للناس لأنه يتعالى عليهم ويعطيهم خطبا !

وفى «زقاق السيد البلطى» آخر أعمال توفيق صالح يقدم عددا رهيبا من الخطب لا نهاية له .. ونحن نحس طول الوقت أننا لا نستطيع تبين وجهة النظر النهائية بالنسبة لموقف الصيادين من

المركب... وعزت العلالي نفسه باعتباره بطل الفيلم غير رأيه بالنسبة للمركب الجديد أكثر من مرة وكذلك الصياد العجوز الحكيم عبد العظيم عبد الحق، الذي أراد سيناريو توفيق صالح أن يجعله ضميماً للصيادين ولكنه أبى ألا أن يقدمه في صورة مبتذلة للعجوز الماكن الذي يجرع البوظة ويفنى للراقصات... وهو نفس عيب كل الشخصيات وفخلاً عن تقصص وتهتك بطلتي الفيلم وأزيائهما الخليعة التي تتناقض مع عائلة صيادين فقيرة.. فان الفيلم يقدم عمليات جنسية مكشوفة «تحت السلم» وبالحاح مقزز ما زلت لا أصدق أنني رأيته بالفعل.. وهو مشهد فتاة تنزع الشعر من ساقها العاريتين وتتأوه.. ربما حسرة على نهاية مؤسفة لخرج شاب.. ولكنها نهاية صنعها بيده !

« المومياء »

مشكل جديد للفيلم المصرى

يا من تمضي ستعود ..

يا من تنام ستصحو ..

يا من تموت ستبعث ..

فالجد لك ..

للسماء شموخها

ولالأرض عرضها ..

وللبهار عمقها ..

بهذه الكلمات من كتاب الموتى الفرعونى يبدأ فيلم شادى عبد السلام الأول «المومياء».. ويبدأ شكل جديد تماما من أشكال التعبير بالفيلم المصرى.. وهو شكل لا يمكن قياسه بالمنطق العادى .. أو بالقياسات التقليدية لأشكال التعبير والتي ألفناها فى أفلامنا.. بحيث تصبح كل المقارنة التى تربط «المومياء» بغيره من أفلامنا مقارنات غير منطقية.. لأن شيئا فى أفلامنا لا يشبه «المومياء».. ويحيث يصيب مفرطاً فى السذاجة أن نتساءل : ماذا يقول ؟ .. لأنه لا يقول شيئا أيضا بالمنطق التقليدى .. لا يحكى حكاية ولا يعظ ولا يقدم عبرة.. ومن لم يخرج من دقائق الفيلم المائة باحساس خاص بما يقوله الفيلم فلا يمكن أن يخرج بشيء بعد ذلك ولا يمكن أن تقدم له التفسيرات شيئا من خارج بناء الفيلم نفسه.. ولا يكون هذا قشلا من المتفرج ولا قشلا من شادى نفسه.. بل هو على العكس تأكيد لأن هذا الأسلوب الجديد فى السرد الفيلمى قد نجح.. لأنه لا يخاطب عاطفة المتفرج بل عقله .. وهو يفترض أن يكون هذا العقل متفقا ومستوعبا لهذه السطور القليلة من كتاب الموتى فى أول الفيلم والتي قد تمر سريعا دون أن يقرأها أحد .. لا سيما أنها مكتوبة بخط صعب القراءة بالفعل.. وكل شيء فى الفيلم صعب بعد ذلك .. ويمكن أن يصدم متفرجنا التقليدى لأنه يقلقه ويجعله يتعب فى المتابعة والتفكير والتساؤل المستمر عما وراء الصورة.. لأن شيئا لا يبدو واضحا من الهولة الأولى والصور لا تحكى «الحكاية» المألوفة .. والممثلون لا يتحركون الحركة العادية.. بل ولا يقولون حتى كلاما عاديا.. فالكلمات الفصحى على

أستنتهم تبدو قادمة من عالم آخر.. قد يكون هو بالضبط عالم كتاب الموتى من ألفى سنة.. وقد يكون هو عالمنا نحن الحالي .. ولكنه بالتأكيد عالم مصرى فيه كل كوامن تاريخنا وتلك الروح الغامضة التى تربطنا بالرهبة بهاليز معابد الودائى الرطبة . ومن هنا يصبح واضحا بعد قراءة السطور الأولى من كتاب الموتى عن الموتى الذين سيعوبون والنيام الذين سيصحنون.. أن للفيلم بعدا آخر أعمق من أن يكون مجرد هؤلاء الناس الذين رأيتاهم يلبسون الملابس الصنعيدية وينطقون الفصحى ويتحركون بين معابد طيبة.. فعقيدة البعث المصرية من أيام أوزيريس تتجدد.. وشئ فى أعماق هذا الشعب يصحو دائما وينتفض.. والفراغة الذين رأينا قرايبنهم فى نهاية الفيلم تهبط من مقابرها فى الجبل عبر الودائى لتحملها سفينة الآثار الى القاهرة.. يعثون بذلك من رقادهم الأزلئ فى جوف الأرض ليرحلو الى ضوء الشمال ليراهم الناس.. ويقولوا هم شيئا للناس.. والفيلم لا يقول هذا كله.. وإنما يقول إن تراثنا المهترء – والذى يصبح دلالة على كل قيمنا الكبرى من مجرد مجموعة توابيت فرعونية – لا يجب أن يبقى دفينا فى الأرض لينهبه اللصوص والمبدنون والمزيفون وتجار الماضئ والهاضر.. وإنما مكانه الطبيعى هو مع من يدركون قيمته ويحافظون عليه.. وهذا ما تقوله الأحداث المباشرة للفيلم .. وما لم تستطع أن تتركه عقليات قبيلة «الحريات» التقليدية التى توارثت سر المقابر الفرعونية أجيالا .. ورأت فيه حكرا تنهبه وتبيعه.. وعندما مات الشيخ سليم كبير القبيلة كان على ولديه أحمد مرعى وأحمد حجازى أن يرثا السر ويحفظاه ويستمرأ فى نهب الآثار لتعيش عليه القبيلة.. ولكن الولدين يتمردان بعد أن عرفا السر.. فهما يرفضان أن يكون «هذا عيشهم».. وأن تعيش القبيلة بلا مهنة سوى نهب الموتى وبيعهم.. وعندما يفكر الأخ الأكبر فى رفض قيم قبيلته ومغانرة الجبل يصبح لابد من قتله مع السر والقاء جثته فى النيل.. وتبلغ أزمة الأخ الأصغر ونيس قمته.. فهو يكتشف سر أجداده الهائل .. هذا فى العيش على حرمان الموتى.. فى نفس اليوم الذى رأى «جنتان» أبويه يدفن فى صباحه.. ويهيم ونيس على وجهه عاجزا عن اتخاذ موقف الرفض الحاسم الذى اتخذاه أخوه ودفع حياته ثمنا له.. يظل ضائعا فى الجبل يرقب كل شئ بعينين جديدتين.. حتى تماثيل الفراغة الحجرية أصبحت بشرا.. وهو يفتح عينيه على شرور العالم من حوله : أيوب تاجر الآثار الذى يسرق رزق الناس بعد أن سرقوا تراث أجدادهم .. ومراد تابع أيوب المستعد للمتاجرة فى كل شئ حتى شرف ابنتى عمه .. وزينة ذات العين العميقة التى ومضت فى حياة ونيس كلمحة خاطفة من الأمل ولكنه يكتشف فى نفس اللحظة أنها ليست أكثر من مومس يتبع نفسها مقابل تماثل .. ثم هذا الخطر الداهم الجديد القادم من القاهرة فى سفينة «أفندية الآثار» الذين يريدون أن يعونوا بالتوابيت الى حيث تعيش فى الضوء من جديد .. ويوقفوا بذلك تجارة دامت أجيالا ويتوقف معها رزق القبيلة.. وفى لحظة تمرقه الشديد بين قيم أجداده وعيشهم على نهب الموتى.. وقيمه هو الجديدة التى أصبحت تقدر حرمان الموتى وتنتظر الى التماثيل الحجرية كبشر.. يوح ونيس بأسر الهائل..

سر مكان المقبرة التى تنهبها قبيلته.. لغتشت الآثار .. وفى جوف الليل تنزل التواييت فى موكب هائل من الجبل الى النهر.. وتمضى بها سفينة مضية فى الفجر.. وتكون حياة القبيلة نفسها قد ضاعت.. وبياعات شيوخ القبيلة ولكن أبناءهم يرفضون الهجوم على قافلة الآثار .. لأنهم هم أنفسهم يرفضون أن يكون هذا عيشهم .. ويكتفى أهل الوادى بأن يراقبوا موكب التواييت .. ويبكوا على موتاهم الذين يمضون عنهم لأول مرة من آلاف السنين ..

ولم يؤلف شادى عبد السلام هذه القصة.. فقد حدثت بالفعل وينفس التفاصيل تقريبا عام ١٨٨١ ورويتها معظم كتب التاريخ المصرى التى ألفها ماسبيرو وكوتزيل وسيرام وبروكس.. وأخذها شادى فقط ليجردها من طابعها الزمنى ويمنحها هو الآخر روحا هائلة كروح ونيس.. كما يجردها من كل ملامح الواقع.. فيصبح الناس والحركة والأزياء والحوار والجوكه «خارج الواقع».. ولكن مع المحافظة على اطار الجو المصرى نفسه الذى يتجدد دائما من الفراعنة الى الصعايدة لون تغيير كبير.. ويختار شادى شكلا ملحميا لسرد قصته التى ليست قصة فى الواقع ولا حدثا تراميا.. ولا يمكن فى تصويره عرضها إلا فى «فورم» خاص يستلزم بالضرورة حركة كاميرا وميزانسين يشبه أحيانا ميزانسين المسرح حين يحرك الأبطال أمام حائط واحد «كما فى مشهد الأم مع الابن الأكبر» ويحافظ على الإيقاع البطئ النابع من داخل المشهد نفسه وليس من سرعة القطع.. بحيث يصبح لكل مشهد إيقاعه الخاص يرتفع ويهبط داخل وحدة المشهد.. ويبدو الحوار غريبا على الأذن كأنه مترجم عن لغة أخرى.. ويعتقد شادى أنه يصبح بذلك «مونولوج» بصوت الضمير .. والضمير لا لغة محددة له .. بمعنى أنه ليس «ديالوج» بين شخصيات .. بل حوارا من الشخصيات الى نفسها.. والعامية كانت ستعجز عن التعبير وتضفى جوا واقعا يتحاشاه شادى.

ويؤكد شادى أنه لا يقدم شكله الجديد هذا كإكتشاف.. أنه لا يقترحه شكلا للفيلم المصرى.. فهو شكل خاص جدا لموضوع خاص جدا.. وهو لا يصلح للتطبيق على أى موضوع آخر.. بل أنه هو نفسه لن يكرره.. ومن هنا يصبح طبيعيا أن يصدم «الموميا» عقول الكثيرين .. لأنه يخاطب أساسا عقولا ذكية.. ويصبح طبيعيا أيضا أن يتحدث فهم الكثير حتى ممن يحترفون «كتابة العواميد» عن أى شىء.. السينما والمسرح والموسيقى والجمعيات التعاونية ووصف أجساد فنانات الكباريات.. وأن يقول بعضهم أن الفيلم شىء جيد ولكن التصوير جيد جدا.. وكأن التصوير شىء آخر لا علاقة له بالفيلم والمخرج.. فهذا الفيلم يستغنى بالتاكيد ذكاء رواد سينما الإشجيع والكبارية .. وهو لا يحكى شيئا ويطلب منهم أن يفكروا .. ونحن لا نملك جميعا الوقت ولا القدرة لكى تفكر .. وربما لا نريد .. وتبقى القضية أخطر من مجرد شادى عبد السلام والموميا.. وانما ضرورة حماية حق الفنان المصرى فى أن يفكر .. وحق الجدد فى أن يغيروا شكل الفيلم المصرى حتى لو صدموا تجار السينما وتجار «عواميد الكلمات» .

« المومياء » شادى عبد السلام ١٩٦٩

● قصة واقعة حقيقية !

لا يحكى فيلم «المومياء» قصة بالمعنى التقليدى.. وانما يبنى شادى عبد السلام فيلمه على واقعة حقيقية مشهورة فى أوروبا لدى علماء «الاجيولوجى» ورويتها كل كتبهم تقريبا : «المومياء الملكية» لجاستون ماسبيرو.. «تاريخ مصر» لبرستيد.. «الفراغة المفقون» لكوتريل.. «توت عنخ آمون» لنويل كور .. «آلهة .. مقابر .. وعلماء» لسيرام.. «مخبأ المومياء الملكية لبروكش».. والواقعة حدثت عام ١٨٨١ فى نفس المكان.. منطقة الأقصر حيث عرفت قبيلة الحريات سر مخبأ المومياء وتوارثته أبا عن جد.. ووصل رجال الآثار الجدد إلى المنطقة ليتقدم منهم أصغر وريث فى العائلة.. ويمتحمهم السر.. لا أحد يدري لماذا.. ربما لخلاف عائلى أو طمعا فى المكافأة.. ولكنه كان عملا غير أخلاقى على أية حال.. حوله الفيلم الى عمل نبيل نابع من طبيعة فتى يرفض أن يتجر أباهه فى لحم أجداده الموتى..!

واقده حدث بالفعل أن نقل رجال الآثار كثر التوابيت الهائل هذا .

وهبطوا به ليلا من الجبل.. واصطف أهل الوادى كما حدث فى الفيلم ويكت النساء.. وأطل الحزن من عيون الرجال دون أن يعرف أحد سببا محمدا للحزن.. فقد كانوا يحسون بفطرتهم أنهم يودعون عزيزا.. هل هو الارتباط العاطفى المصرى الموروث بقداسة الموتى؟ هل هى روح القتل المصرية الموروثة بجثمان الفرعون الميت وهو يعبر النهر الى شاطئ الأبدية الخالد ؟ لقد ظلت ظاهرة حزن أهل الوادى ويكاثفهم على موكب توابيت الفراغة الراحل الى الشمال.. تحير كل علماء الآثار .. وهى التى أغرتهم جميعا بأن يرووا القصة فى كتبهم لجعلها شادى عبد السلام أساسا لبناء هذا الفيلم !

وعندما حمل أنواته إلى نفس المنطقة ليعيد تصوير القصة بعد ٨٧ سنة وجد أحفاد قبيلة الحريات.. ما زالوا موجودين فى قرية القرنة..

وعندما سار موكب التوابيت السينمائى أمام بيت قديم.. خرجت عجوز طاعنة فى السن.. رأت جنازة الفراغة تمر أمامها من جديد بعد هذا العمر الطويل.. ووقفت على باب البيت ويكت.. ويعد

أن مضى الموكب أغلقت بابها عليها حزناً.. وماتت بعد أربعة أيام.. وقيل أنها كانت زوجة نيسا!
بل لقد حدث شيء غريب آخر عندما مرت التوابيت بجوار معبد هابو أثناء التصوير.. بكى
أطفال صفار وعندما سألوهم عن السبب جروا ولم يجب أحد.. لأنهم لم يكونوا يعرفون السبب!
ويأخذ السيناريو هذه الواقعة التاريخية ويجعل مفتاح فهمها تلك الكلمات من كتاب الموتى فى
بداية الفيلم ونهايته.. والتي تمثل فكرة البعث فيها إحدى ركائز الفكر الفرعونى.. حيث لا تقضى
الروح مهما طال بها الزمن.. وحيث لا بد أن يبعث الإنسان المصرى يوماً مهما بدا على جسده من
تحلل.. لأنه يوماً ستناديه عين الشمس: «انهض فلن تقضى.. لقد نوديت باسمك.. لقد بعثت!»
وفى «المومياء» ظلت توابيت الفراعنة راقدة فى جوف الجبل ينهشها لصصوص الآثار.. ولكن
خلاصها جاء على يد واحد من أبناء لصصوص الآثار أنفسهم حين باح بسرهما لافندية القاهرة
الذين حملوا من جديد الى النور ليراها الناس.. وليمعد معنى ظلوها العظيم ليهجر الناس..
وليكون البعث!

وفكرة شادى عبد السلام البسيطة وراء هذا العمل أنه :

- فى وقت ما.. لا بد أن يعود الشيء إلى من يستطيع صيانته.. وهذا هو البعث، فالتوابيت
بعثت عندما عادت إلى علماء الآثار ليدرسوها ويصونوها ويضعونها فى المتحف.. والا أصبح
مصيبرها كالمومياء التى رأيناها تمزق وتسرق قلائدتها فى أول الفيلم.. وكل أمانة البلد وتراثها
العريق لا يمكن أن توضع فى أيدي من لا يصونونها! وهذا درس عظيم من تاريخ مصر كله!

• فيلم خارج الواقع

ويجدر بناء الفيلم أحداثه من إطارها التاريخى.. بل يجربها حتى من الزمان.. ويمنحها
ملامحها المصرية فقط من ارتباطها بالمكان.. الجبل.. المعابد.. النيل.. المعابد الفرعونية.. ومن
طبيعة الإنسان الذى لا يمكن من خلال سلوكه وأزيائه وقيمه نفسها.. إلا أن يكون مصرياً..
وفجرت أماكن التصوير ذلك الجو المصرى.. ما بين البلدة والجيزة والمقطم وأبو رواش وسقارة
والأقصر.. وستنبو مصر!

وفى بناء الأحداث والشخصيات حرص السيناريو دائماً على أن يحقق شكلاً ملحماً لا علاقة
له بالواقعية لا فى الأحداث ولا الأداء ولا حركة الكاميرا.. ومن هنا تبدو غرابة جو الفيلم كله
بالنسبة للأسلوب الدرامى التقليدى.. ويؤكد شادى عبد السلام أنه باختياره «الفورم» المحمى
أصبح غير مرتبط إطلاقاً بلغة ولا بأمكان واقعية.. ولا بالحياة اليومية للشخصيات فى البيئة
المحددة بالمكان.. مع حرصه على الطابع المصرى منه فقط بما يناسب هذا الشكل المحمى..

ورغم مخالفتي شخصياً لمنهج شادى عبد السلام فى رفض الواقعية.. إلا أن حقه كفتان فى
اختيار أسلوب تعبيره.. وحريته الكاملة فى استخلاص أنواته ورويته الموضوعية أو الشكلية..
وفى التجريب الخلاق الذى يناسب قدراته كفتان.. تصبح حقوقاً بديهية تستحق الحماية فى وسط

ثقافى متحضر ومتفتح لكل المدارس ومناهج الابداع طالما هى تستهدف فى النهاية فنا مصرىا جديدا وجادا.

ويؤكد فيلم شادى الروائى الاول «المومياء» وفيلمه الآخر القصير «الفلاح الفصيح» أنه فنان جاد بالفعل.. وشجاع فى المجاهرة برفضه للواقعية الذى قد يؤاب عليه الكثيرون.. فهو يؤمن بأن الفن لم يكن ليحقق انجازاته الرائعة فى أقل من قرن واحد إلا عندما رفض الفنان الكلاسيكية وفرض أساليبه المتجددة فى الانطباعية والتعبيرية وثار على نقل الواقع والشجرة المرسومة بكل أوراقتها.. ولملك ذى الأجنحة والغمام المعلق فى السماء .

وهو يرى أن : هوليوود انتهت عندما ربطت نفسها بنقل الواقع الشكىلى دون محتواه الإنسانى.. بحيث يصبح كل شىء منضبطا فى الصورة كما هو فى الواقع ويتكرر كل شىء من لقطة الى أخرى فى «راكور» دقيق.. بينما ستجد فى «المومياء» لقطة فيها كوب وفى اللقطة التالية مباشرة نفس الحدث يخفى الكوب .. وهذا يخالف أول مبادئ «الراكور» وهو ألف باء السينما.. ومع ذلك لم يلاحظ أحد هذه الحقيقة.. والفيلم ملئ بهذه الأمثلة التى لم تزعجنى لأنى أقدم رؤية أخرى للواقع غير الرؤية اليومية.. ولا أقدم ناسا حقيقين يقولون كلاما حقيقيا ويحيون حياتهم اليومية المنطقية .. وإيطاليا نفسها التى قدمت للعالم «النيوريلزم» انتهت فيها هذا.. وتركه روسيلينى رائد الواقعية الجديدة نفسه الى أساليب أخرى.. وقللينى وبازولينى لا علاقة لهما بالواقع.. برجمان له عالمه الخاص !

• الإخراج

يتعاشى « مؤلف الفيلم » - الذى يترك بصماته على كل حرفيات العمل - المواقف الميولودرامية والإثارة.. يترك الخواطر العديدة تنساب فى ذهن المتفرج دون أن يمسك منها بشىء محدد .. فهو يشاهد بأحاسيسه الخاصة دون أن تفرض عليه أحاسيس من خارج تجاوبه الشخصى مع الفيلم.. ومن هنا يصبح طبيعيا ألا يحس الكثيرون بشىء لأنهم لم يتجاوبوا .. وهذا نوع من السينما الذهنية الصعبة التى لا يعنى عدم التجاوب معها قصورا فى الفيلم ولا فى المشاهد .

وينظم المخرج مناطق الحركة ومناطق الحوار بحيث لا يجتمع الاثنان أبدا .. فالشخصية إما إن تتحرك وإما أن تتكلم.. ومن هنا يبدو الميزانسين مسرحيا فى بعض المشاهد.. مثل مشهد نقاش الأم وزوزو حمدي الحكيم مع الابن الأكبر أحمد حجازى الذى صوره المخرج على جدار واحد ويأقل قدر من التقطيع.. مما يتركنا ببعض مشاهد عمل ملحمى آخر مثل «الكترا» كاكرويانيس.. و«تسكين» الحوار هذا سببه ايمان المخرج بأنه ليس حوارا خارجيا.. أى يوجهه الممثل إلى ممثل آخر .. وانما حوار فى أعماق أعماق الشخصية.. فهو «مونولوج» أكثر منه «ديالوج» ومن هنا لم يكن ممكنا التعبير عنه بالحركة الطبيعية.. ولكن فى مواقف قليلة جدا كان كل من الحركة والحوار يكمل الآخر .

ويختار شادى وعلاء الديب كاتبى الحوار لغة غريبة يقول شادى أنها ليست فصيحى.. ولكنها «عربية سليمة» .. (ومع ذلك فهي ليست سليمة تماماً.. اذ تبدو أحيانا كأنها مترجمة عن لغة أخرى).. ولكنه يعتقد أن الجمهور لن ينفر منها لأنه يسمعها فى الإذاعة وفى خطب الجمعة وفى قصائد أم كلثوم.. وإذا كان جديداً أن يسمعها فى السينما فلأنها أنسب لشكل «المومياء» من العامية التى كانت ستعجز عن توصيل المعنى.. وبالذات العامية الصعيدية.. ثم أن الحوار العامى كان سيحول «المومياء» إلى فيلم واقعى.. وهذا يتطلب سيناريو من نوع آخر تماماً.. ويتعارض فى نفس الوقت مع نهاية الفيلم التجريدية.

● التصوير

يحقق عبد العزيز فهمى مستوى ممتازاً فى استخدام الكاميرا واللون محققاً فيه رؤية المخرج كاملة.. ويبدو الحس التشكلى واضحاً فى كل кадр.. بحيث تبدو عناية المخرج والمصور بالتكوين القائم على علاقته الشخصية بالمكان.. واستغلال جماليات البيئة فى لقطات عامة للصحرى الفسيحة والنيل والمعابد التى تصنع خلفية طبيعية لمعظم الأحداث.. ويصل تفاهم المخرج والمصور إلى قمته فى تكوينات الملابس السوداء فى الفضاء الأصفر فى جنازة الشيخ سليم.. ومشهد الهبوط إلى المقبرة لمعرفة السر.. وكل مشاهد الممرات والبهاليز ومطاردة ونيس لزينة.. ومشاهد الليل عمومها.. وتستمر لقطة زيارة ونيس لأحمد كمال فى سفينة الآثار نحو ثلاث دقائق كاملة بدون قطع ويحركه كاميرا بارعة وبقيقة على «شاريوه» يمتد من خارج السفينة معلقاً فى الفراغ ليتابع ونيس على الشاطئ حتى يصعد الى المركب ثم ينور معه وهو يهبط فى جوفها مع أحمد كمال بينما تعود الكاميرا الى الضابط بدوى وهو يركبهما فى توجس .

وفى مشهد الختام الذى يستمر نحواً من سبع دقائق لموكب التواييت الهابط من الجبل الى مركب الآثار .. تبلغ البراعة فى استخدام امكانيات الصورة قمتها.. فى الوحدة الفنية المتكاملة التى يحققها حجم اللقطة العامة والإضاءة الشاحبة التى تنتهى بأضواء المركب وهى تمضى فى غبشة الفجر.

والألوان موظفة فى الفيلم بحيث تخدم مضمون الصورة وليس بفرض جمالى أو شكلى مستقل.. فتختفى الألوان الزاهية لتبقى الألوان الداكنة عموماً والتى يحتملها الموضوع فقط .. ويبدو هذا فى لون الجبل وفى الملابس السوداء التى يلبسها معظم الشخصيات.. فالألوان هنا ملخصة أو مركزة كما هى فى الطبيعة القاسية بالفعل.

ولقد كان التصوير يتم وفق حساب دقيق لتوزيع اللقطات على مدى النهار.. ومشهد المركب الأخير مثلاً تم تصويره فى ٤٠ يوماً.. فبعد انتهاء العمل اليومى بعد غروب الشمس كانوا يصورون لقطة واحدة من مشهد الختام لكى يتحقق جو الفجر.. وفى اختيار أماكن التصوير كان لابد من توفير وحدة فى الشكل واللون بينها جميعاً رغم

تعددها ويعددها.. وكان على مدير التصوير بعد ذلك أن يتحاشى الإضاءة الحادة لكي يضيء غلالة شاحبة على المنظر تنفي واقعيته .

● الملابس والديكور

كان طبيعيا أن يصمم شادى عبد السلام ملابس الفيلم بنفسه بعد خبرته الطويلة فى هذا العمل فى مصر والخارج.. وهى ملابس صعيدية مبسطة ولكنها مطورة أو مهذبة بحيث تناسب العمل الفنى وتكتسب أناقة غير واقعية أيضا.. وتبدو عناية شادى الفائقة بالتفاصيل الدقيقة للملابس نادية لطفى مثلا رغم قصر دورها.. بحيث تبدو تحت عباءتها السوداء حلى ونمائمات كثيرة. بينما تعطى ملابس الرجال السوداء احياء بتراجيدية الموضوع.. وينفرد الغريب وحده (محمد مرشد) بلبس جلباب أبيض ويضعه المخرج كتقيض لجلباب أحمد مرعى الأسود.. فالغريب قادم أساسا من الودائى حيث للناس هناك حرفة واضحة هى الزراعة ومن هنا فهم مسالمون ومستقرون أكثر.. بينما يتفق اللون الأسود مع طبيعة حياة أهل الجبل القاسية وعيشتهم فى نفس الوقت على نبش المقابر.

وفى الماكياج نفسه تكتسى وجوه الممثلين جميعا بلون واحد.. هو السمار الزائد قليلا.. وخامة اللون هذه أحضرها شادى من الخارج بحيث تعطى هذه النتيجة مع فيلم ايستمان.. ولم يميز الماكياج بين سمار الصعيدية وأقنذية الآثار ليؤكد على انتمائهم جميعا لبلد واحد..

وكان على مهندس الديكور الشاب صلاح مرعى أن يحقق نفس الجو الذى يتطلبه الفيلم من جميع وحداته.. فاذا كان عليه أن يعيد خلق الواقع المادى التاريخى المعروف.. فإن هذا يتطلب بالطبع دقة كاملة مع المحافظة على ملامح الطبيعة نفسها.. فأيا كان أسلوب المخرج فى علاج الحدث خارجا عن الواقع إلا أنه لن يمكنه بالطبع تغيير الطبيعة ولا تراث الآثار المادى.

وصمم صلاح مرعى المقبرة وبيت العائلة. ورغم أن بيوت لمصوص الآثار فى الواقع تبنى فى حضن الجبل وفوق المقبرة التى يتسللون إليها.. فإن الديكور هنا ركز البيت والمقبرة فى مكان واحد تمشيا مع أسلوب الفيلم كله فى اختزال الحركة.. حركة الكاميرا والممثل معا وتبسيط الميزانسين إلى أقل خطوط ممكنة.. وجعل الديكور بيت مراد اللص والقواد فى أحد المعابد.. للتأكيد على انتهاك حرمت الموتى حيث يدور هذا العيث كله فى مقابرهم.. وخطوط الديكور تسودها البساطة.. وتظهر فقط الأكسسوارات التى ستستخدم فى الميزانسين.. وتم تصميم التوابيت طبقا لما فى المتحف المصرى، وبنفس الخامات الخشبية وبنفس النقوش والتطعيم.. واستغرق إعدادها وحدها ستة شهور..

● شريط الصوت

الموسيقى من وضع المؤلف الإيطالى ماريو ناشيميني مؤلف موسيقى بعض الأفلام العالمية مثل «باراباس» و«وداعا للسلاح» و«سليمان الحكيم» و«دكتور فاوستوس».. والذى يملك معملا

صوتيا كاملا فى قصره الفخم فى ضواحي روما.. يستخدم فيه أحدث الطرق لتركيب الصوت و«توليف» الموسيقى - فهو يملك ١٥٠٠ شريط صوت.. ينتخب منها ما يعجبه لتؤدى غرضا موسيقيا معينا.. ويستطيع بجهاز خاص أن يمزج بين ١٢ شريط معا يخرج من جمعها مزيج لحنى غريب.. وهو يؤلف أوبرات عصرية أحيانا بهذه الطريقة.. ولكنه كثيرا ما يؤلف موسيقاه الخاصة بالطبع.

وفى «المومياء» حاول ناشيمبيني ألا يتقيد بموسيقى «محلية» مرتبطة ببلد أو بزمان محدد.. فهو يقدم موسيقى غير محسوسة تسرى تحت جلد الصورة ولا تفرض نفسها عليها.. وهى أشبه بنهويمات مكتومة كريح الجبل.. ولا تحمل أى تنغميات تقليدية بحيث لا ترتفع ولا تنخفض وكأنها جزء من تركيب المشهد نفسه.. فهى أشبه بتأثيرات موسيقية كالتأثيرات الصوتية : كالريح التى تزوم طول الوقت وصوت ماء النهر.. ومع ذلك فقد كانت سبع آلات تلعب معا فى بعض الأحيان ويشترك معها الكورال.. وبإيقاع منتظم ولكن غير منغم.. ولم يكن ممكنا تسجيل ذلك إلا بأجهزة الكترونية غير موجودة «بالطبع» فى استبوهامتنا.

وفى مشهد الختام رأى شادى أن يستخدم أحد «البشارف» العربية القديمة.. ليتناسب مع الموكب الجنائزى.. وتم إبطاء سرعة إيقاع البشرف ثم إمراره فى «فلتر» لتنتيقته.. واستخدم ناشيمبيني بعد ذلك صدى البشرف فقط لىون البشرف نفسه.. وسجل مارينيللى المؤثرات الصوتية فى اسبوع.. وألقى من شريط الصوت كثيرا من تفاصيله بحيث أصبح غير واقعى هو الآخر.. وفى نفس الوقت استغللت الأصوات المفيدة دراميا واختفت الأصوات الأخرى.. ولم تجتمع الموسيقى مع المؤثرات الصوتية على شريط الصوت إلا فى حالات نادرة.

● المونتاج

يحقق كمال أبو العلا نوعا من المونتاج «الذهنى».. ليس بمفهوم مونتاج إيزنشتاين.. وإنما بالاعتماد على علاقة ذهن المتفرج باللحظة نفسها فهو لا يعتمد على القطع السريع بين اللقطات لتحقيق إيقاع الفيلم.. بل على إيقاع كل لحظة على حدة والذى يرتفع ويهبط داخل بناء اللحظة كوحدة.. وإيقاع الفيلم الكلى يتحقق من مجموع وحدات إيقاع اللقطات هذه.. وهو إيقاع بطئ عموما لا يتغير إلا فى بعض المواقف ولا يكسر رغم ذلك خطه الرئيسى.. وهو يصنع بهذا البطء الذى يصل أحيانا إلى حد الملل ما كان يصنعه المونتاج السريع «بالصدمة» من قطع إلى آخر.. فإذا كان المقصود بهذه الصدمات لذهن المتفرج دفعه إلى التفكير واستخلاص علاقات جديدة من الصور التى تبدو متنافرة.. فإن إيقاع «المومياء» البطئ يدفع المتفرج أيضا إلى التفكير فى مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ولو لىتسائل : ماذا يريد أن يقول ؟

واحتفظ مونتاج الفيلم الذى استغرق من المخرج والمونتير ستة أشهر كاملة بروح البطء هذه لأنها أنسب للتراجيديات.. ولأن الإيقاع السريع لم يكن يعطى جو «النبأ» الذى يريد أن إضفاها على

الفيلم كله.. تماما كالمسرح التراجيديدى الذى لا يمكن أن يكون إيقاعه سريعا.. وقد يفسر هذا مسرحية بعض مشاهد «المومياء» وبالأذات حوار الأم مع الابن الأكبر الذى يبرره شادى بأنه قنمه بأسلوب مسرحى ليعبر عن أبطاله المحبوسين فى حجرة هى كل حياتهم ويترج عليهم ونيس نون أن يشاركرهم النقاش.. فحركة الممثلين كانت مسرحية ولكن حركة الكاميرا كانت سينمائية سليمة بمعنى أنها كانت دائبة رغم تقطيعها على حائط واحد .. وهو يرد على اعتراضى على هذا المشهد أيضا بأنه كان يحمل أكبر قدر من حوار الفيلم الذى كان يحتاج إلى تركيز كامل من المتفرج . .

• التمثيل

يفرض طابع الفيلم الملحمى نفسه على أداء الممثلين مثل كل الصرفيات الأخرى. فيبدو فى حركة الممثل والحوار غير واقعى وأقرب الى الأداء المسرحى.. ويقوم الميزانسين على أقل قدر من الحركة - وهى حركة بطيئة ومتأنية.. وأداء الحوار يتم بنفس البطء والتثاقل . بينما تؤدي مجرد نظرات الشخصيات المتبادلة الكثير مما يمكن أن يقال .. كما فى نظرة نادية لطفى لأحمد مرعى فى وكر مراد عندما اكتشف حقيقة مهنتها كمومس وهو الذى كان قد بدأ يتعلق بها .. وفى تصويرى أن هذا الموقف الخاطف هو أفضل ما مثلته نادية لطفى ربما فى عملها السينمائى كله .. فقد قالت بعينيهما العميقتين أشياء كثيرة نون أن تنطق حرفا واحد فى نورها كله الذى لم يستغرق أكثر من ست لقطات.. ومع ذلك فرضت شخصيتها على الفيلم كله كنفحة جمال رطبة مرت سريعا فى الفيلم الخائى ومثلت حلما عابرا لونييس لم يكد يمسه به فى نزوة مأساته حتى أفلت مثل كل شىء من بين يديه .

• ونيس

أداه الممثل الشاب أحمد مرعى - خريج قسم التمثيل بمعهد السينما عام ١٩٦٥ والذى بدأ عمله كممثل رغم ذلك على المسرح أولا.. فقد التحق بمجرد تخرجه بفرقة «مسرح الجيب» التى شكلها حينذاك كرم مطاوع من مجموعة من الممثلين الشباب.. فاشترك فى مسرحيتين «خادم سيدين» و«أب».. ثم لعب نور منصور بأهى فى «ميرامار» التى قنمها «المسرح الحر» فى الموسم الماضى.. وظهر أحمد مرعى فى السينما لأول مرة فى أحد الأوار الرئيسية فى فيلم «النصف الآخر».. ولكنه برز أكثر فى أفلام المعهد : «سكة الى يروح» و«حياة» و«مرثية قصيرة» ولعب مرعى بعد ذلك بطولة القصة الأولى من «٢ وجوه للحب» إخراج منحت بكير .. ولكن فرصته الحقيقية كانت عندما اكتشف شادى عبد السلام موهبته الحقيقية فى «المومياء» ثم فى الفيلم القصير «الفلاح الفصيح».. ويمثل أحمد مرعى وجها جديداً تماماً للممثل المصرى.. بما تحمله ملامحه من هدوء يوحى بالنبل.. ولكن يخفى وراءه أعماقا صاخبة تجعله أقدر ممثليا الشباب على أداء أوار «الانفعال من الداخلة» وليس بالحركة الخارجية المتقلصة.. وهذه الميزة نفسها هى التى تستشكل صعوبة بالنسبة لمستقبله حيث لن يجد الأوار المناسبة بسهولة ويصبح ممكنا أن ينزلق

إلى أنوار الشباب المرح التقليدية التي لا أظن أنه يصلح لها ..

وقد أدى أحمد مرعى باقتدار كبير لافت للنظر دور ونيس وهو شخصية خصبه أجاد شادى رسمها : عاطفى جدا وكثوم .. يخفى معاناته وراء نظراته الحزينة.. ويحتمل حيرته وتذبذبه وحده ويبدو منفصلا عن تقاليد بيئته وقيمه.. وسر حزنه العميق أنه أحس بمعرفته سر قبيلته أنه يحمل تراثا لا يعرف كتبه ولكنه يحس احساس المصري الفريزى بخلود تراثه حتي وان كان يجهله.. ويبلغ عذاب ونيس نروته فى لحظة اختياره بين الخضوع لقيم قبيلته «وطريقة عيشها».. وبين الرفض الذى يتناسب أكثر مع تكوينه هو النبيل الذى ينتصر فى النهاية عندما يبوح بالسر لرجال الآثار لأنهم أقدر على حماية التوابيت.. ومع ذلك فهو حين يرى موكب التوابيت يرحل فى النهاية إلى القاهرة يخفى عينيه باكيا على الموتى الذين فارقوه وأسلمهم إلى أعداء قبيلته.. ويكون ضروريا عند ذلك أن يهيم على وجهه وقد قطع إلى الأبد الخيوط التي تربط مصيره بقبيلته.. فلقد صنع لنفسه ويديه مصيرا آخر سيقم ثمنه معاناة أبدية !

وكان منهج المخرج فى تحريك الممثلين هو «تبريد الشخصيات» بحيث تتخلى عن أكبر قدر من عواطفها الشخصية لتترك التأثير العاطفى كله لظود التراث.. وليتلقى المتفرج الموضوع بلا انفعال ويعقل يقظ أقرب إلى البرود .

ورغم صعوبة أداء كهذا فى فيلم صعب بطبعه وغير جماهيرى.. فإن شادى عبد السلام يجازف فيقدم ثمانية وجوه جديدة يلمع منها أحمد عنان فى دور ضابط الآثار الذى يحمل ثارا شخصيا فيما يبدو من القبيلة.. فكل منهما يتريص بالآخر.. وأحمد عنان يعطى بصدق كل انفعالات الضابط المتحفظ طول الوقت.. ويفرض أحمد حجازى وجوده فى دوره القصير.. الأخ الأكبر المتمرد على قيم العائلة الذى يحاول أن يناقشها بالمنطق وعندما يعجز يقرر الهرب .. وعندما يقتل حجازى فى مشهد خاطف ونكى سينمائيا نفقذه فى بقية الفيلم.. ويبرز محمد نبيه فى دور مراد خادم تاجر الآثار والقواد الذى يبدو مستعدا للمتاجرة فى أى شئ .. وكان أداء وملابسه وتكوينه الشكى مناسبة تماما للنور باستثناء كلمات الحوار التي كانت تبدو غريبة على لسان شخصية كهذه.. أما عبد المنعم أبو الفتوح فأدى دور العم فنقل لنا كل جمود هذه الشخصية وضراوتها فى تمسكها بقيم القديم ورفضها أى محاولة للتمرد.

● أحمد عنان : بوى بك

٢٨ سنة : راقص فى الفرقة القومية للفنون الشعبية .. أول أنواره فى السينما «ابن سبارتاكوس» ثم «ابن الشيخ» ولعب دور ضابط مصرى فى «كليوباترا» وظهر فى «الناصر صلاح الدين» وفى «الماليك» كجديد لعمر الشريف .. واختاره روسيليني لدور رمسيس الثانى فى «الضفاد» قبل أن يختاره شادى عبد السلام لدور بوى بك فى «المومياء» ثم لدور الحاكم «ريشى» فى «الفلاح الفصيح».

● أحمد حجازي : الأخ

٢٨ سنة : لعب دور صحفي ثوري في «القاهرة ٣٠» ودور ياور رمسيس الثاني في «الحضارة» لروسييتي.. وتوت نخت في «الفلاح الفصيح» ، وظهر بعد ذلك في «صورة» المذكور ثابت وحلقات «الرجل الغامض» التلفزيونية لمحمد نبيه .

● محمد خيرى : أحمد كمال باشا

٢٧ سنة .. بكالوريوس تجارة .. ظهر في «المومياء» لأول مرة ثم في «عريس بنت الوزير» وحلقات «الرجل الغامض» التلفزيونية.

● المخرج شادى عبد السلام

من مواليد ١٩٢٠ مهندس معمارى خريج الفنون الجميلة عام ١٩٥٥ . تجربته الحقيقية كانت مع السينما وليس مع الهندسة.. فقد ذهب إلى لندن ليدرس الدراما في «الأولويتش».. وعاد عام ١٩٥٦ ليصمم ديكور وملابس فيلم «خالد بن الوليد» الذى لم ينفذ .. وصمم ديكور بعض الأفلام المصرية قبل أن ينفذ ديكور الجزء البحرى من فيلم «كليوباترا» الذى أخرجه جوزيف مانكويتش.. فهو الذى نفذ ديكور السفينة وخيمة كليوباترا والأسطول فى روما .. وهناك قابل المخرج البولندى الشهير كافليروفيتش الذى كان يستعد لإخراج فيلمه «فرعون».. وكان قد رأى فيلم «كليوباترا» فتعاقد مع شادى ليعمل مستشارا للملابس والديكور والاكسسوار التاريخى لفيلم «فرعون».. وعندما عاد إلى مصر صمم ديكور وملابس «وإسلاماه» و«صلاح الدين».. وبدأ تنفيذ الفيلم البولندى «فرعون» فسافر شادى ليقضى سنة ونصف ليعمل مع كافليروفيتش.. ويعود بعدها إلى مصر ليضع سيناريو «المومياء» ويستعد لتنفيذه.. إلى أن جاء روسييتي إلى مصر ليخرج جزءا من فيلمه عن تاريخ الحضارة وطلب مهندس الديكور الذى عمل فى «فرعون» البولندى ليعد له ديكور وملابس «الحضارة».. ويعتبر شادى تجربته مع روسييتي أهم نقطة تحول فى حياته.. «لأنه وقع فى أيدي فنية قديرة».

ويعد أن استغرق عمل شادى فى الأفلام الأجنبية الثلاثة الكبيرة: «كليوباترا» و«فرعون» و«الحضارة» ست سنوات كاملة قضاها فى الخارج.. عاد لينفذ «المومياء» أول أفلامه كمخرج.. وليخرج بعده فيلما قصيرا من الأدب الفرعونى «الفلاح الفصيح» - ٢٠ دقيقة - ويشغل شادى عبد السلام الآن وظيفة مدير «المركز القومى للأفلام التسجيلية» ويحاول من خلاله أن يقدم مع مجموعة من المخرجين الشباب لونا جديدا من الفيلم التسجيلى الثقافى يعكس وهنا الحضارى المعاصر .

مقالات عام: ۱۹۷۰

« الأرض »

يوسف شاهين ١٩٦٩

• تراجميا الفلاح المصرى

فى البداية تتحد أحلام وصيفة بنت القرية البكر فى لهفتها على لقاء الغلام الذى كانت تلعب معه خلف الساقية.. نضجت وصيفة الآن وأصبحت عروسة يحلم بها الجدعان.. وبقي الغلام رفيق طفولتها أصغر من أن يشبع أحلامها.. ولكن تكمن قيمته الخطيرة فى أنه عائد الآن من البندر.. هذه الجنة البعيدة المسحورة.. التى يرسم لها كل فلاح خيالاته الخاصة.. ولا يصل إليها أو يعود إلا «الأقندية».. والتى تبقى خطوطها مع ذلك مقطوعة.. وصورتها غائمة فى ذهن القرية.. فلا أحد يدرى بالضبط كيف يعيش الناس فى المدينة وكيف يتحركون.. ما الذى ياكلونه ويلبسونه.. إن كل صور الحرمان الذى تعانيه القرية تتحول إلى رؤى ملونة للمدينة فى ذهن الفلاح.. حيث يذهب إليها كل خير الأرض.. ولكن لا يعود إلا الضوف والمنوع وأوامر «الأقندية» - وربما الباشاوات أيضا - التى تسلب دائماً شيئاً جديداً..

ومن خلال حلم وصيفة بلقاء صديقها الطفل العائد تتحدد علاقة قريتها كلها بالمدينة.. فهى علاقة انتظار دائماً.. وربما استجداء.. فهى تسأله عما جاعها به من المدينة.. فيقول لها الفتى إنها «قزاة ريحة».. وتجن وصيفة من الفرح.. فهذا كنز حقيقى بالنسبة لبنت القرية.. وهى من أجل هذا الكنز تعطى موعداً سانجاً للطفل خلف الساقية حيث تحاول أن تصنع من لقائهما هذا السرى لحظة غرامية تبو هو أكثر منها نضجاً.. ويبدو هو أقل حيلة.. ولكن يكون مكسبها الحقيقى «بريزة فضة» منحها لها الطفل لتشتري العطر بنفسها.. وتبهر وصيفة بالبريزة الفضة التى تصبح كنزاً أكثر قيمة فى قرية لا يجد فيها الإنسان بريزة كل يوم.. فما الذى يحدث إذن لو وجدت وصيفة «زكية مليانة برايز».. كنت أخذ مركب زى دى وأروح مصر أعيش فيها.. أظن ما هناك الواحدة من نول بتستحمى كل يوم بقزاة عطر.. ويباكلوا عيش قمح وحلاوة طحينية على طول».

وفى هذه الكلمات يتحدد حلم قرية كاملة.. يحكمها العمدة من داخلها.. إله صغير يملك خيراً

كثيرا وخفرا وغرفة تليفون هي مركز السلطة.. ويحكمها «محمود بيه» الاقطاعى عن بعد .. ويحكمها باشا عن بعد أكبر.. ويحكمها رعب كامل لنظام سياسى واقتصادى يجثم على صدره قصر ملك وجيش احتلال ..

فى أحد أفراح القرية تحس أن عبد الهادى زهرة شبابها.. «جدع» كامل القوة تملؤه النشوة وخصب الأرض.. ولكن صلابتها وتمردا أيضا.. ولكن نحس أيضا أن محمد أبو سويلم هو جدع راسخ أكثر.. وجنوره أعمق وأشد أصالة فى تلك الأرض .. وهو يبدو من جيل كانت أمجاده فى الماضى.. وهو يرقب فقط حاضرا بلا أمجاد .. ويأمل أن يكون فى عبد الهادى شيء للمستقبل.. وعندما يكاد عبد الهادى أن يفترس دياب فى لعبة التحطيب ويحطم عظامه .. ينصحه أبو سويلم بأن يصبح أكثر لينا.. وكأنما ليختر عاقبته لمعركة أكبر.

وتجىء بداية المعركة الحقيقية حين يمر رجلان على الجسر ليسالا عن صاحب ساقية معلقة.. فالأوامر - مثل كل شيء قادم من المدينة - تسلب الفلاحين نصف حقهم فى مياه الري.. فتجعل أيامه خمسة فقط بدلا من عشرة.. ويعلم عبد الهادى تمردا على الأمر من أول لحظة.. بينما يبلغ العمدة اسم محمد أبو سويلم للسلطة كمحرض للفلاحين على رفض الأوامر .. ولا يكون كالعادة شيء يقلق شيخ القرية فى نفس اللحظة إلا عدم مواظبة أهلها على الصلاة إلا من الجمعة للجمعة. عندما يمر عبد الهادى على «الخص» الذى يحرس منه علوانى - ذلك العريابى الشقى - أرض العمدة .. يبدي له عريابى ودا زائدا.. يحاول أن يفرش له شيئا يجلس فوقه .. يرفض عبد الهادى ويجلس على الأرض قائلا :

- تكونش فاكركنا متربيين فى مصر وينشرب سجاير مكتة ؟

إن السجاير المكتة هي قمة البذخ.. وود عريابى الزائد يصبح مفهوما عندما يطلب من عبد الهادى رايلا.. ويؤكد له عبد الهادى ساخرا أن «ما حد فى البلد كلهم يحتكم على ريال» .. «أه يا بلد غوازى».

يمضى الفيلم مقدما مزيدا من ناس القرية.. الشيخ يوسف الذى «قرأ فى الأزهر» وأوشك أن ينال «العالمية» ولكن شيئا مفاجئا جعل منه بقالا يشاكسه الفلاحون طول النهار حين لا يشترون بالنقد لسبب بسيط أنهم لا يملكونه.. تطلب منه فلاحا صابونة مقابل أربع بيضات فيطلب خمسة! وراء الروث المتساقط الذى يجف على السطح ليصبح وقودا فى الكانون.. تتصارع خضرة صعلوكا القرية التى ليس لها أحد.. والتى تصنع كل شيء لتأكل.. وكثيرا ما لا تأكل.. فى المعركة تسقط خضرة إعياء.. تهرع وصيفة لتجنتها وترتفع التعليقات :

- أهو اترو كده يا بلد .. ماتتشروش إلا على الغلبان ..

- خضرة يا عبنى هفتانة من قلة الأكل .

يهرع علوانى العريابى وصعلوك القرية هو أيضا الذى لا يملك فيها شيئا.. لنجدة خضرة..

تنتعش هي حينما تراه كأمل تعاطف وحيد.. ولكن بمجرد أن تسترد نفسها يستيقظ فيه خبث الذئب.. ويتحدد ملامح علاقتهما الاقتصادية.. التي تبدو صريحة بقدر تواضعها :

- ما تبقى تحصيلي يابث ع الغيط .. حديكي زر خيار .

- زر واحد يا علوني ؟

- طب زرين !

● الحل بالزراع

يجتمع الرجال لمناقشة الأمر الجديد بجعل نوبة الري قاصرة على خمسة أيام بدلا من عشرة .. يلتفون حول محمد أبو سويلم وعبد الهادي.. يكون الحل ببساطة أن يرفضوا الأمر .. ولكن «الو رجاله البلد وافقوا».. يقول الشيخ كالعادة أنه قرأ الفاتحة على الظالم «اللى قصر المية».. يرفض عبد الهادي الحل الديني.. ويقترح بعض المعتدلين البحث عن حل لدى العمدة .. يرفض الرجال هذا الحل أيضا .. يكون طبيعيا في مثل هذه المجالس أن ترتفع أصوات عاقلة «الموضوع محتاج إلى الصنى».. ويكون من رأى محمد أفندى المدرس الإلزامى.. كاتب القرية وخطيبها ومندوبها إلى المدينة أنه لابد أيضا من اللجوء إلى العمدة ومحمود بيه - إقطاعى الإقليم - باعتبارهما «أولى الأمر».. بينما يكون الفرق بين منطق محمد أفندى المثقف وعبد الهادي الفلاح واضحا.. حين يؤكد عبد الهادي أن «الحل بالزراع».. ويقترح محمد أفندى أن ترسل القرية عريضة لوزارة الأشغال العمومية المسئولة عن الري.. ويقول عبد الهادي مستكبرا :

- هي الحكومة دى بتاعة عرايض! وينفس منطق برارو بطله «فونتمارا» للكاتب الإيطالى إيجنازيو سيلونى.. يرفض عبد الهادي وسيلة رجل الدين فى الدعاء للسماء :

هي الملايكة حتتزل لنا المية من السما ؟

يكون هم علوانى حارس الحقل أن يلح طول الوقت على الشيخ يوسف صاحب الدكان أن يعطيه ما يكفيه اليوم من الشاى والسكر .

بعد اتصالات غامضة بقصر محمود بيه يجمع العمدة وشيخ القرية الفلاحين ويضعون توقيعاتهم على ورقة لا يفهم أحد ما فيها .. نفس ما فعله زائر المساء الغامض على الدراجة فى «فونتمارا» حين جمع توقيعات الفلاحين على ورقة لا يقرأونها.. ولكن نتيجتها السينة تكون حين تصل الورقة إلى المدينة فيصبح لتوقيعات الفلاحين هذه معنى لا يقصده الفلاحون أنفسهم !

يبدأ تدفق الأحداث بسرعة.. ومن خلال كثير من التفاصيل التى تنقل أحيانا على إيقاع الفيلم فى الجزء الأول.. يكون يوسف شاهين قد أعطانا مفتاح الأحداث والشخصيات.. وعرفنا على أوجه الصراع فى القرية.. ويبدو طرف الصراع الآخر جاثما أمامنا باستمرار رغم أننا لا نراه: المدينة.. أننا نرى فقط طرفا منه متمثلا فى قصر محمود بيه وجيه الناحية.. فرغم أن القصر موجود غير بعيد عن القرية فإنه يبدو كجزء من القاهرة بكل ما يمثلته من بذخ واستغلال للفلاحين

من خلال مخالب العدة.

وتسرع حركة كاميرا يوسف شاهين وإيقاع صوره.. وهي تبدو صورا بانخة أحيانا ومزركشة بأكثر مما يحتمل يؤس القرية.. فنحن نرى خضرة شديدة الزهو.. وزرقة صافية في السماء وفي ماء التربة.. وما يديه يوسف شاهين دائما في أفلامه من عناية بتكوين الكادر جماليا عناية تبدو مبالغ فيها أحيانا إلى درجة الجمود.. الأمر الذي يبدو متناقضا مع ديناميكية الحركة في أفلامه دائما.. ويحيث تبدو كادرات القرية من خلف الأشجار وتحت السماء.. الزرقاء متناقضة مع قضية الفيلم الأساسية وهي يؤس الفلاحين.. أننا نرى وصيفة في إحدى اللقطات تذهب إلى علوان في الحقل فنرى زهرة صفراء كبيرة تملأ الكادر.. ونكتشف زهرات صفراء أخرى لا حصر لها في حقل عباد الشمس.. ويصرف النظر عما يمكن أن يعنيه اللون الأصفر أو لا يعنيه في هذا الموقف.. فقد بدأ وسيلة بصرية لاستخدام الألوان في موضوع لم تكن هناك ضرورة فنية ملحة لاستخدامها فيه .

وهذا التناقض بين جمال الصورة ويؤس القرية يفرضه لجوء مخرجينا دائما لتصوير أفلام الفلاحين في الفيوم .. حيث يقعون هناك في إغراء الطبيعة الجميلة التي لا يمكن للكاميرا أن تتجاهلها.. وإن كان واضحا بالطبع أن فلاحينا لا يعيشون كلهم في الفيوم.. وحتى بالنسبة لفلاحي الفيوم أنفسهم فإن حولهم ما يمكن تصويره غير النخيل والشجر والسماء الزرقاء التي قد لا يحس الفلاح نفسه بجمالها وهو غارق في كبحه اليومي.. ولكن هذا التناقض نفسه يبدو متعمدا في «الأرض» بالذات كما يقول عبد الرحمن الشرقاوي مؤلف الرواية.. الذي أكد لي أن هذا الجمال موجود بالفعل في قريته الحقيقية في المنوفية حيث تم تصوير بعض مشاهد الفيلم «فجزء من قيمة الفيلم الدرامية هو في هذا التناقض بين جمال الطبيعة ومعطيات الحياة والطبيعة والجو وفقر الناس وشقائهم.. وهذا موجود في صفحات كثيرة من القصة.. وعين عنه يوسف شاهين بشاعرية تجلت في أبو قردان الأبيض الزاهي بينما لا يجد الناس ماء للرى.. فإذا كان هناك تناقض فثما مسئول عنه لاني كتبت صفحات عديدة في وصف الفجر والفلاحين يحاولون رى الأرض.. إن الطبيعة تشكل جزءا من نوق الناس وأن لم يحسوا بها بحكم شقائهم.. ولكن مطلوب من المخرج كفنان أن يعبر عنها.. وأجمل مناظر الفيلم كما رأيته مأخوذ من القصة نفسها.. وهو منظر أشجار الصفصاف على فرع من فروع النيل يمر بالقرية ».

ولكن الصور التي يقدمها يوسف شاهين من داخل بيوت الفلاحين - وبالأذات بيت محمد أبو سويلم - تبدو صورا حقيقية لبيوت فلاحين حقيقية.. واستطاع رغم ذلك وبالتعاون مع مدير التصوير عبده نصر تحقيق قيم جمالية رائعة من إمكانيات هذه البيوت المحددة.. في لقطة من أسفل لحوش البيت وزوجة محمد أبو سويلم تنتظر والدخان يملأ أعلى الكادر كضباب يحجب الرؤية.

• الرحلة إلى القاهرة

وعندما تقرر القرية أن توفد محمد أفندى رجلها المثقف ليتفاوض مع السلطة فى القاهرة لمنع نزوح ملكية أرض الفلاحين من أجل أن يشق محمود بيه فوقها طريقا يمر أمام قصره.. يركب محمد أفندى الحمار .. وتودعه القرية كلها.. يحاول كل منهم أن يرسل معه شيئا لنفوه فى القاهرة.. ويركض خلفه أخوه دياب الفلاح الذى يرعى أرضهما الصغيرة ويحتفظ بكل بدابة الفلاح وفحولته وغرائزه المباشرة.. وكل أعماقه الطيبة أيضا.. والذى مثله باقتدار الاكتشاف الجديد المثير : على الشريف. ويعلق الفيلم على رحلة محمد أفندى إلى القاهرة بأغنية وضعها على ألحان بنات القرية أنفسهم عن محمد أفندى الذاهب إلى مصر بحصانه.. وتبدو الأغنية جميلة وساخرة حينما نرى أن الحصان هو مجرد حمار يلهث.. ويبدو صوت البنات جميلا ورائقا وغير مزعج.. وأفضل من أغنيات الكورال الأخرى التى تطلق بها على إسماعيل مؤلف الموسيقى على بعض مواقف الفيلم تعليقا بدا مفتعلا لأنه مهذب أو قاهرى وأقل صدقا من أغنية البنات عن سفر محمد أفندى التى كان يجب أن يجعلها على إسماعيل نمونجا لكل أغنيات الفيلم .

وتتابع الكاميرا رحلة محمد أفندى من القرية إلى محطة البندر فى بضع لقطات تبدو فيها نفس العناية بالكادر الجامد.. فتقدمه فى أحداها من وراء عربة يرتقال أصفر فى مقدمة الكادر.. والبائع واقف لا يجد ما يصنعه.. بينما حمار محمد أفندى يمشى فى الخلفية.. ولكننا نرى دياب فى إحدى التفصيلات الذكية وقد تعب من السير وراء حمار أخيه فى لقطات سريعة متتالية.. يجلس على الأرض ليخلع حذاءه ويفرغه من الطوب الذى تسال إليه.. ويسير حافيا أحيانا ليشكو من سخونة الأرض التى تحولت إلى نار . وفى المحطة يقدم حسن فؤاد كاتب السيناريو ويوسف شاهين المخرج ملاحظة بالغة العمق والدلالة.. حين يتأمل دياب أقراص الطعمية فى حلم حقيقى بالجنة.. ويهمس لأخيه فى رجاء وكأنه يطلب عمره كله :

- والنبي يا محمد أفندى أنا نفسى فى الطعمية السخنة والعيش القمحى !

وعندما يحقق حلمه - الذى لا يدركه إلا من عرف القرية - يأكل العيش والطعمية فى متعة خرافية ويهمس :

- ياما أنتو ممتعين نفسكوا يا أهل البندر !

وفى القاهرة نرى محمد أفندى يتحدث فى التليفون فى امرأة اللوكاندة. أن محاولته للاتصال «برئيس الوزراء شخصيا» كما وعد القرية تفشل تماما حين يضع فى زحام القاهرة وتنهال عليه عصى جنودها التى تفرق المظاهرات.. ويمسك محمد أبو سويلم قطعة جافة من طين الأرض التى منعت عنها المياه ويفركها :

- شايقين الأرض عطشانة إزاي يا رجاله .. فين محمد أفندى .. فين محمود بيه .. فين

رئيس الوزراء؟

وبينما تقول القرية لمحمود بيه إن حياتها هي الماء . يقول هو أن «السكة الزراعية حتمندن بلدكم .. انهيموا بقي...».. ويفشل لقاء محمد أفندى حتى مع السلطة الأصغر محمود بيه .. فاستبداء السلطات حتى الصغيرة منها.. لا يجدى.. ومنطق محمد أفندى مرفوض لأنه يصبر من مركز الضعيف.. وهو ينظر الى الخريطة التى يرسمها له محمود بيه للسكة الزراعية التى سيمدها أمام قصره.. وقبل أن يفهم محمد أفندى شيئاً تجيء السينما بكل قدرتها الرائعة على التعبير .. لتقول أشياء كثيرة فى لقطة واحدة : فنرى طبقاً يوضع على الخريطة .. ليغطى أرض الفلاحين !

ينخل الصراع طرف آخر.. ابن مهاجر من أبناء القرية : الشيخ حسونة الذى درس فى الأزهر وترك القرية وعاش الآن فى القاهرة.. حينما يسمع مأساة القرية من محمد أفندى يبدو رجلاً ثورياً.. فالحل عنده «أن تقف البلد كلها وقفة رجل واحد... وإلا يبقى مايفش فايدة». وتنتقل الكاميرا من لحظة الفجر فى القاهرة حيث يصلى الشيخ حسونة فى مسجد السلطان حسين.. إلى نفس لحظة الفجر فى القرية.. ومن مآذن القاهرة إلى طريق زراعى فى لحظة الشروق حيث تبدو السماء حمراء بدم مخنوق والفلاحون يمشون بماشيتهم إلى شقاء يوم جديد.. يسفكون فيه دم بعضهم فى نزاعهم على الماء.. حيث يقطع دياب وعبد الهادى حواجز الماء قبل أرض كل منهما .. وترتفع الهراوات ويسبح دم الرجلين.. وتفشل دعوة محمد أبو سويلم المحزنة «حتضيعوا نفسكم» .. وكما تتدلع خناقات القرية فى ثانية واحدة .. ينهال الفلاحون على بعضهم ضرباً.. لأنهم أعجز من أن يضربوا أحداً آخر.. وفى مشهد من أقوى مشاهد السينما المصرية على الإطلاق من حيث الصورة التى يبرع يوسف شاهين فى تقديمها دائماً كاستاذ فى رسم الحركة على الشاشة.. ومن حيث المضمون.. فالمعركة هنا ليست بين «الشميع» ومصباية المخدرات.. بل حول قضية حقيقية ومصرية جداً: وهى نزاع الفلاحين على الماء .. ويبلغ المشهد الرائع نروته حين ترتفع صرخة امرأة: لقد وقعت البقرة فى الساقية.. هذا يحدث يوماً فى القرية.. ويترك عبد الهادى دياب وهو يكاد يمزقه أرباً.. ويترك كل الفلاحين بعضهم وتموت خلافاتهم فى ثانية أمام الخطر المشترك.. لا يهم بقرة من هذه التى وقعت فى الساقية.. ولكن البقرة كنز الفلاح.. ومصيبة أى منهم هى مصيبة الجميع.. وفى موقف يثير الدموع بالفعل يهرع الجميع بلا تفكير لإنقاذ البقرة.. ويهبط عبد الهادى إلى جوف الساقية ليرفع البقرة ويعاونه دياب.. هذا أيضاً يحدث يوماً فى القرية.. ورغم روعة الموقف سينمائياً وإنسانياً لا تبدو هناك نرة افتعال واحدة.. ويبلغ إخراج يوسف شاهين وتقطيعه للمشهد وتمثيل عزت العاليلى وعلى الشريف «دياب» قمته فى إعطاء موقف سينمائى على مستوى عالمي.

● ماذا بعد كرامة الرجل ؟

ويعد فشل «بعثة» محمد أفندى لمخاطبة المدينة يجد الفلاحون الحل فى صيحة عبد الهادى :

- اقطعوا الجسر بولاد .. دى مية رينا وميتنا.. مش مية الحكومة !
ويقطع الجسور وتتدفق المياه فى القنوات ويتحول كل ما كان جافا رماديا إلى أخضر ..
ويلخص محمد أبو سويلم مأساة الفلاحين كلها فى «أن الناس عايزة الأرض .. والأرض عايزة
الباشا .. والباشا عايز نهبه.. والنهبه هى احنا.. احنا الفقرا .. الى حكايتنا مع الباشا والحكومة
حكاية من قديم الأزل».

ويبلغ العمدة بوليس المدينة بأسماء المحرضين على قطع الجسور : محمد أبو سويلم وعبد
الهادى ودياب على رأس الجميع .. تقود وصيفة نساء المتهمين فى مظاهرة تهاجم بيت العمدة
وضربه فى موقف ساذج ومتكلف.. بينما فى قبو السجن يتعرض الفلاحون لأبشع أنواع التعذيب
بالنسبة لفلاح : يضغط الجنود على عبد الهادى ليقول : «أنا مرة» ويوضع رأس دياب فى جردل
ماء حتى يختنق .. ولكن أشبع ما يتعرض له محمد أبو سويلم أن يحلقوا له شاربه.. ويقدم يوسف
شاهين هذا الحدث القاطع بالنسبة لأى فلاح فى شكل سينمائى بالغ الدلالة.. فنرى فم محمود
المليجى فى لقطة قريبة جدا كلوز كبير والموس يجز شعيرات شاربه فى صرير مخيف.. وفى ايقاع
بطيء صامت ليحمل كل شراسة اللحظة وثقلها الباهظ على روح محمد أبو سويلم.. ثم يقدم لقطة
رائئة أخرى للقرية فى غياب رجالها.. لقطة واحدة أكدت عبقرية يوسف شاهين بالفعل كفنان
سينما عالمي : أحد شوارع القرية خاليا تماما من الحركة .. وكأن الناس اختفوا تحت الأرض من
فرط الخجل.. وشيء كالضباب الخفيف يملأ خلفية الكادر.. وفى الطرف الأيمن كلب يتسكع..
ويضع سجاجات فى مقدمة الكادر.. ونسمع عواء ربح يبدو غير واقعى فى قرانا ولكنه يعطى
احساسا مطلوبيا بالوحشة.. ويقطع يوسف شاهين على زوجة محمد أبو سويلم فى فناء دارها
تنتظر فى حزن .. ثم تنطلق صيحة مفاجئة :

- الرجالة رجعوا من السجن.. ويتغير فجأة كل شيء .. تدب الحركة فى نفس الشارع الخالى
.. يجرى الكلب فرعا والسجاجات فى مقدمة الكادر.. ويظهر الأطفال فجأة من اليسار .. وتنشق
الأرض عن الناس.. ويحى موكب الرجال العائدين بعد أن أطلق سراحهم.. يخفى محمد أبو
سويلم مكان شاربه المذهوب تحت وقع احساس كامل بالانسحاق :

- يفضل إيه اللبنى أنم لما تتهان كرامته !؟

يعود الشيخ حسونة إلى القرية ليتابع قضيتها عن قرب.. ويعلم عبد الهادى أن الخفير عبد
العاظم ضرب وصيفة حين هاجمت العمدة.. ويصفعه عبد الهادى عدة صفعات وهو مستسلم فى
ندم غير منطقي وفى موقف يبدو شديد السذاجة ويمزج من التذلل يقول الخفير لعبد الهادى :

- اضربنى يا عبد الهادى .. اضربنى كمان .. أنا غلطان لك ..

ويذكرنا هذا المشهد بمشهد مماثل تماما فى فيلم آخر ليوسف شاهين حين يقول عمر
الشريف لعمدى غيث ابن عمه فى «صراع فى الوادى» وهو يعطيه بنقطة :

- أكلتني يا سليم .. أكلتني .. ؟

ويكتمل الافتعال حين نرى عبد الهادي يحتضن عبد العاطي بعد كل هذا الضرب وهو تعبير
ساذج عن صفاء عواطف الفلاحين ..
يدرك محمد أبو سويلم حقيقة العلاقة بين الحكومة الاقطاعية والانجليز الذين كانوا يحكمون
كل شيء حينذاك :

- الحكومة إيه والانجليز إيه .. ما هو كله سلسال واحد !

وتعود خضرة صعلوكه القرية لتبذر أحلامها المتواضعة في الحياة واللحمة والحب .. تعرض
على علواني أن يتزوجها .. فهو مثلها « لا أرض ولا مال ولا مصلحة » فهي تبدو هنا واعية بالمصالح
الحقيقية التي تربط عواطف الناس .. وحين تحس بما يمكن أن يشوب سمعتها نتيجة لامتهانها
بيع جسدها لتعيش تقول وكأنها تدين قيما أكبر : « ما اللي زبي في مصر عايشين في سزيات »
وهي تلح على علواني : « ماتتجوزني ياو له وتلمني » .. ولكن أحلام خضرة تموت .. تخفقها يدا
الشيخ شعبان مجنوب القرية الذي كان عميلا للعمدة والبيه .. وتحت ستاره الديني الذي يحمل
قيمة خاصة خادعة للفلاحين .. يوظف نفسه كأداة لخدمة الأجهزة التي تضغط على الفلاحين ..
ويكون هدف المؤامرة هو إلقاء ظل الجريمة على الجميع .. والهاء الفلاحين بها عن الالتفات للخطر
الأكبر .. حديد الزراعة الذي جاء لينتزعوا به أرضهم ويمدوا الطرق أمام قصر البيه .. ويترك قتل
خضرة ظله على القرية .. كأنما فجر مأساة الجميع وليس خضرة وحدها : « ياوالده ع الفقير يا
ولداه » ويرفض شيخ الجامع دفنها في مقبرته « استخسروا فيها شوية التراب اللي تتدفن فيهم ».

وتنفجر أزمة وصيفة نفسها .. فتحت ضغوط كل ما يحدث حولها تحس بالرغبة في الفرار ..
تحزم هدموها لتمشي « ارتاح من البلد والقر والبلاوي اللي أنا عايشة فيها دي » ولكن لا يبدو هذا
سببا كافيا في القرية لتهجرها إحدى بناتها .. فهو سبب يبدو وجوديا ويدعو لثورة بنت مثقفة ..
فالبنات في القرية تهرب لمشاكل أكثر إلحاحا ومباشرة .. ووصيفة لم تكن تعاني من شيء كما
قدمها لنا الفيلم على الأقل .. بل كانت على العكس مدللة ومرغوبة من الجميع وغير متعمقة تماما
في أحزان القرية إلا من خلال اعتقال أبيها .. ولكنها باستثناء ذلك كانت تتحرك على هامش
الأحداث لتلهب أحلام شبان القرية .. ورغم أداء نجوى إبراهيم لورها باقتدار ورغم مصيرية
وجهها الأصلية وطبيعية حركتها فقد كان شكلها يبدو متميزا تماما عن باقي القرية .. وكانت
ملاحمها مصقولة تماما وحواجبها مزججة ولم يستطع يوسف شاهين أن ينجو من مازق تقديم
« فلاحه السينما » التقليدية التي يقدمها الآخرون !

● ليس أبو سويلم وحده ..

- يصل حديد الزراعة ليرسم حدود الأرض المنزوعة .. وتواجه القرية أزمته الحقيقية .. فهاهو
التحدي الحقيقي يصلها من المدينة .. ويجمع الرجال ليلقي محمد أبو سويلم مونولوجا رائعا يحل

فيه أزمتمهم.. بل ربما ما هو أكبر من أزمتمهم :

«ماحدث مكوى فى البلد دى غير اللي مرمى فيها..» وهو يذكرهم بتضالهم القديم.. أيام أن جرت السلطة الفلاح المصرى ليحارب فى الشام فى صفوف الحلفاء.. ويموت فلاح الأرض السوداء ليفن فى تلج بلاد الغربية.. وأيام أن فجر هذا الفلاح غضبه فى ثورة ١٩ وحطم كل شيء وخلع حديد الأرض «كنا رجالة ووقفنا وقفة رجالة» ويبلغ الممثل العظيم محمود المليجى - بطل الفيلم الحقيقى الذى لعب فيه أروع أدواره.. وربما أروع أنوار السينما المصرية على الإطلاق وأخصبها وأحفظها بالأعماق - يبلغ القمة فى هذا المونولوج الذى يبذل من طوله نسبيا أداء المليجى الرائع وقوة كلماته : «وبعدين.. دلوقتى بقينا فين.. كل واحد شق طريقه ونسى الباقين .. أنت يا شيخ حسونة سبت البلد ورحت البندر عشان تاكل عيش البندر .. والشيخ يوسف فتح له مكان عشان يشد لقمة العيش من بصلة الفلاحين الغلابة .. وأنا ؟ .. أنا عايش كافى خيىرى شرى.. صابر وساكته».

ولكن ما الحل الذى يقدمه محمد أبو سويلم لأزمة قريته ولما هو أكبر من أزمة قريته: «لازم نصحى من جديد.. لكن فين.. فين.. كانت أيام.. أيام زمان اللي ماتتتوضش.. كان عندنا مروة وقلب.. كنا رجالة .. كنا فخر البلد وشرفها وزينتها.. دلوقتى قاعدين نتكلم ونشكى ونولول زى النسوان.. اللي يقول بكره تتعدل.. واللى يقول الصبر طيب.. واللى يقول أى كلام .. واللى مايعرفش يقول إيه .. نايمين فى كلام.. قايمين فى كلام.. عايشين فى كلام.. حياتنا بقت كلام فى كلام..».

تضع كلمات محمد أبو سويلم كل رجل فى مواجهة نفسه.. تصبح لعبة الكلام غير مجدية بعد طول الكلام.. ولابد من الفعل.. أن يقول الرجل كلمته ويفعلها.. وعندما يقول عبد الهادى إنه سيلقى حديد الزراعية فى التربة فانه يفعلها فوراً.. ويلقى بالشيوخ شعبان المجنوب قاتل خضرة والذى يحاول أن يعترض طريق ثورة الفلاحين وقد أصبح جزءاً من السلطة.. وعندما سمع العمدة أنهم ألقوا الحديد فى التربة «طب ساكت». مات من فرط الرعب.. أو الدهشة.. ونزى وجهه وصيفة وراء قضبان ضريح سيدى رمضان تصرع له.. ويحىء عبد الهادى ويضع يده الكبيرة على يدها البيضاء فى لقطة كبيرة توحى بالعاطفة وبالأمان.. ولا تقف السلطة ساكنة بالطبع أمام تمرّد الفلاحين المذهل .. فترسل قوات الهجانة لتفرض الرعب على القرية.. نرى ظل جمل أحد رجال الهجانة على بيوت القرية فى لقطة معبرة عن الموقف كله.. ورغم أوامر قائد الهجانة الصارمة بأن «كل واحد يلزم داره» فاننا نبدأ نلمس ظلاً من التعاطف يمكن أن ينشأ بين الفلاحين وجنود الهجانة السمر أنفسهم الذين تخفى ملامحهم الغليظة قلوباً إنسانية .. فرواية الشرقاوى وسيناريو حسن فؤاد يؤكدان بوعى أنهم وإن كانوا أدوات السلطة إلا أنهم ضحاياها أيضاً يخضعون لنفس قهر الفلاحين..

وهكذا نرى محمد أبو سويلم يأخذ سيجارة من الجندي الأسمر .. ويقدم له الشاي الذي كان سيشره .. ويسأله في لحظة صفاء :

- تفكر الكرياج حيظلى الواحد ينخ ؟

ويقول الجندي الأسمر : فيه ظروف الواحد يسكت أو يموت !

- يبقى يموت !

● شراء الشيخ حسونة وآخرين

وبينما يحلم محمد أبو سويلم بعودة الصفاء القديم حيث كان «مقيش أحسن من الشاي بالليل في القيط واحنا قاعدين قدام الراكية والقطن مزهرة على الشجر» .

يقول محمود بيه وهو يشير في قصره إلى فنان يرسم لوحة :

- شوف يا محمد أفندي أد أيه الفنان يقدر يعبر عن الجسم البشري .. ؟

ويقول محمد أفندي الذى لم ييأس بعد من أولى الأمر :

- فنان أيه يا محمود بيه .. احنا عندنا ناس مش لاقية تاكل !

- ازاي الكلام ده .. آمال الحكومة راحت فين والناس الطيبين راحوا فين !

وعندما يذهب الشيخ حسونة بنوره محاولا إقناع محمود بيه بالعمل عن نزع أرض الفلاحين ليعد عليها طريقه .. يحاول أن يفريه :

- الطريق ده حيوصل المدينة ليلدكم.. أفهم بقى يا شيخ حسونة.. انت راجل متعلم مش فلاح؟ ويعدده بأنه سيستثنى أرضه من نزع ملكيتها.. وعندما لا يقول الشيخ حسونة شيئاً.. فهم أنه باع القضية مقابل أرضه الخاصة.. ولكنه لا يستطيع أن يقتنع الفلاحين بأن «هذه هي سنة الحياة».. فقد كانوا يدركون بوعيهم الفطري أنها على العكس «سنة الحكومة والانجليز»..

ويبيع الشيخ يوسف بقال القرية الذي كان ثوريا هو الآخر في الماضي.. يبيع شيئاً آخر غير الشاي والصابون.. مقابل وعد بأن يصبح عمدة ينتقل الى المعسكر الآخر.. تهبط قوة من الجنود لتؤدب القرية بعد أن تهاون الهجانة مع الفلاحين.. ويخلع الخفير عبد العاطى طربوشه - رمز السلطة - ويلقيه على الأرض وينضم الى معسكره الحقيقي مع الفلاحين.. ويقبل بعض الاجراء الذين لا يملكون شيئاً أن يعملوا في زرع حديد الزراعية لكي ياكلوا.. ونرى الحديد يكتسح الأرض ويجرف شجيرات القطن كأن السلطة تقهر الأرض في تعبير سينمائي واع.. ويضرب الشاويش عبد الله قائد الهجانة المأمور حينما يحاول اهانتته.. ويودع الفلاحون قوة الهجانة وداعا حارا بعد أن اكتشف الجميع وحدة المعاناة لقهر واحد.. وفي صورة إنسانية جميلة نرى علوانى الصعلوك الذى ظل يستجدي الشاي والسكر طول الوقت.. يعطيهما للشاويش عبد الله كهنية.. ولا يعضى الشاويش عبد الله من القرية قبل أن يمد يده مصافحاً محمد أبو سويلم.. رمز قرية لم تحن رأسها !

فى نفس الوقت تكون «حال دكان الشيخ يوسف مشيت شوية» بعد أن بدأ يبيع للعاكر نقدا ويرفض البيع للفلاحين بالمقايضة.. «والله واشتقلت فى السمين يا شيخ يوسف عشان الفضة اللي بترن» بينما يدافع الشيخ يوسف عن نفسه فى وجه القرية بأنه أصبح كبيرا ولم يخلف ولدا يعزق له الأرض «ماحدش بيدور إلا على مصلحته حتى أكبرها كبير»..

يبدو الفلاحون فى النهاية وقد حوصروا.. شيوخهم الكبار أعلنوا التوبة وباعوا أنفسهم بمكاسب رخيصة .. والعسكر يملأ الأرض.. وحديد الزراعة يحاصرههم.. ويقررون أن يجمعوا محصول قطنهم الأخير.. ولكن هذه اللحظة المحزنة تصبح شيئا مضحكا حينما نسمع الكورس يغنى فى مرج «نورت يا قطن النيل».. ونرى عبد الهادى بيتسم لوصيفة فى سعادة .. ولكن تنفض هراوات العسكر على أجساد الفلاحين الذين يقاومون لأخر نفس قبل أن ينكسروا مؤقتا .. ويسحبون محمد أبو سويلم ضمير قرية كاملة على الأرض.. ويجعل يوسف شاهين من هذه الصورة الثابتة لبدين تشبثان بالأرض نهاية لفيلمه .. فانها لقطة تلخص فيلما كاملا .. ولكنها ليست نهاية كفاح فلاحين ان يرفعوا أيديهم أبدا عن الأرض !

● الإخراج : يوسف شاهين

فى السطور القليلة التى كتبها جورج سانول عن مصر فى تاريخه العظيم للفن السينمائى.. يقول : «ويعد سقوط فاروق تكونت شخصيتان شائقتان : يوسف شاهين الشاب العائد من هوليبود وصلاح أبو سيف المتأثر بالمخرجين الانجلو ساكسون .. وقد ترك الاثنان الاستديو الى الهواء الطلق وعبرا بمقدرة عن يؤس الفلاحين فى خلفية الأحداث.. وقضحا سيطرة اقطاع الباشوات فى «صراع فى الوادى» و«الشيطان» عام ٥٤ .. وكانت السينما المصرية ترمى أحيانا عن الإبتعاد عن الشكل الهوليودى لتلتفت على استحياء نحو الواقع الوطنى » .

وعندما شاهد الناقد الفرنسى جان لوى بورى فيلم «الأرض» فى مؤتمر المائدة المستديرة السادس فى بيروت فى أواخر العام الماضى كتب فى عدد ١٠ نوفمبر من «نوفيل أوبزرفاتير» : «كنت أعرف أغلب أفلام المخرج المصرى يوسف شاهين اذ شاهدتها فى سينماتيك مدينة الجزائر (فى نفس الوقت الذى يقدم نادى سينما القاهرة فيلم «الأرض» لأول مرة يقيم سينماتيك باريس أسبوعا لأفلام يوسف شاهين) وفيلم «الأرض» هو آخر أفلامه لأن إخراجة تم فى سنة ٦٩ .. وهو يعبر عن ازدهار مخرجه الشامل .. لقد أحسست وأنا فى القاعة الصغيرة للمركز العربى للسينما فى بيروت.. بنفس الانفعالات التى خالجتنى وأنا فى القاعة الكبرى لسراى مهرجان كان حيث شاهدت فيلم «أنثريه روبليف» .. كنت واثقا تماما من أنى أشاهد أية فنية .. وأنه ليس هناك ما يدعو الى انتظار تصديق الزمن على هذا الحكم .. لكى أظنه» .

«استلهم يوسف شاهين أحداث رواية لعبد الرحمن الشراقوى مشهورة فى البلاد العربية وحافظ على تراثها الرومانسى من حيث الزمن وتعدد الشخصيات.. ونسج قصة عريضة ملتوية

ومرنة ولكن ليست غامضة.. فالشئ الرائع أن يكون السرد غنيا باستمرار مع احتفاظه بالوضوح.. «فالأرض تثير اهتمامنا بمصير العديد من النماذج المختلفة والمتباينة التي تقترب أحيانا منا ثم تبعد لتتلاشى ثم تعود إلينا من جديد حسب المصادفات الحقيقية للحياة».

ويكفى منظر واحد ولقطتان وثلاث جمل حوار لكي تتحدد تماما شخصية فلاح معين بكل كثافتها وتفريدها المباشر.. والمواقف الفكهة والعنفوان تمتزج بالمأساة والرق في حرية متناهية.. وامجابنا بها لا يأتى من كونها تفاصيل لعادات محلية خاصة بل عن طريق الوحي الإنسانى.. فهذه «الأرض» يمكن أن تكون فى مقاطعة «يوس» أو «بريتانيا».. واليد التي تنشب أظافرها فى اللقطة الأخيرة فى الأرض هى القبضة الدامية التى يتشبث بها الفلاح عندما تنتزع منه أرضه.. ومن الممكن أن تكون هذه اليد لأى فلاح فى العالم لأن الأرض هى الحياة والحب بالنسبة له ..

« وتتأغم المشاهد فى ملحمة كبيرة تفيض بروح غنائية ذات تأثير نادر.. أبعد ما تكون عن تلك المشاهد الريفية التقليدية المصحوبة بالموسيقى.. فالوجوه المتراخمة والتصرفات المتباينة والتلقائية لا تشوش على الخط العام للفيلم.. وهو خط الدراما الجماعية لقرية مهددة فى وجودها لأنها مهددة بمنع الماء عنها لتسلب أرضها ..

« أننا بصدد مأساة وقعت فى إطار تاريخى محدد.. فالملك لا يزال يتولى العرش فى مصر والانجليز يحكمون والفلاحون واقعون تحت سيطرة الاقطاع.. ولكن يوسف شاهين يدمونا الى تخلي حدود هذا الإطار التاريخي بفضل روحه الدافقة وبراءة وصديق شخصياته.. ففي هذه الرواية مزيج من الحب والحقد .. والخيانة والشجاعة.. والخضوع والثورة.. الحياة والموت.. من صميم الواقع الإنسانى على مستوى الكون.. «أن هذه القصيدة الشعرية العربية عن الريف هى قصيدة عصرنا .. لأن الأعمال والأيام لا تنفصل فيها عن المعارك التى تتطلبها كرامة الإنسان.. فى اللحظة التى تتراجع فيها المصائر الفردية لتلتقى من جديد وتنصهر فى انطلاقة واحدة رغم تعدد مظاهرها .. يعثر يوسف شاهين على تلك اللهجة التى تذكرنا بالسينما الروسية فى عصر عظمتها..».

« ماذا عن الألوان ؟ .. ألوان معبرة جميلة جدا وخضرة يانعة إلى حد غير معقول.. إنها ألوان الحياة .. والأخضر يتدرج إلى الرمادى عندما يحل الجفاف والموت.. والموسيقى جميلة جدا تتطلق وسطها أغاني جموع الرجال عندما نكون بصدد حياة القرية كلها.. وليس أبطال القصة وحدهم..».

وعندما سألت عبد الرحمن الشرقوى مؤلف «الأرض» التى استلهمها من واقع قريته الدلاتون منوفية.. عن رأيه فى تناول يوسف شاهين لها سينمائيا وهو المثقف العائد من هوليوود .. ومدى مصرية إحساسه بقضية فلاحين كهذه قال :

— إحساس يوسف شاهين بالأرض إحساس مصرى جداً.. ولا يمكن أن يعطى فنان هذه

الإيماءات إلا من خلال فهم عميق بالقضية التي يعالجها.. وفى «باب الحديد» مثلاً عالج يوسف شاهين قطاعاً من الحياة المصرية الصميمة.. ومن خلال تجربتي فى العمل معه فى سيناريو صلاح الدين وارتباطى به أثناء العمل أحسست أنه مخرج موهوب وخالق ومخلص جداً وإحساسه مرفه.. وعندما عملت معه أثناء تحضير «الأرض» أحسست بأن انفعالاته بالمشكلة انفعالات إنسان فاهم ومصدق الحس بها.. وأن كل عواطفه وإحساساته وتكوينه وحتى تشكيلة نفسه تكوين مصرى أصيل.. وعلى من يقولون بغير هذا إن يدرسوا صدى «الأرض» فى أرساط المثقفين.. وبالذات الذين من أصل ريفى ويعرفون الفلاحين جيداً.. وسيجدون أن هذا الصدى يدل على أن المخرج يفهم القضية ويشعر بالشخصيات ..

وأسأل حسن فؤاد كاتب سيناريو «الأرض» عن انطباعه عن يوسف شاهين من خلال تجربة العمل معه.. فيقول :

– يوسف شاهين رجل يعلم ما يفعل .. فنان متمكن من كافة تفاصيل العمل السينمائى.. قائد ممتاز للمجموعة التى تعمل معه حتى لو بلغت المئات سواء من الممثلين أو الفنيين.. عنده حس تشكلى مرتفع نتيجة تنويعه الحقيقى للفنون التشكيلية بمدارسها المختلفة.. اختلفت معه فى البداية ثم أحببته جداً.. وكنا متفاهمين فى العمل وكل تعديل أو إضافة فى السيناريو تمت باقتناع الطرفين.. وكان هذا الاقتناع يتطلب وقتاً طويلاً أحياناً حتى تنتهى إلى رأى.. من مميزات يوسف شاهين الشخصية حبه الشديد لعمله.. فهو لا يحيا إلا له وهو كل شيء فى حياته.. حتى لحظات المتعة هى من خلال العمل.. ويوسف شاهين يفيد كل من يعمل معه ويستفيد من كل من يعمل معه.. وهذه هى السمة التى يجب أن تتوفر فى الفنان وخاصة فى المخرج باعتباره يتحدث لغة واحدة متكاملة جمعت مفرداتها من مصادر مختلفة ! .. لقد تذكرت بعد عملى مع يوسف فى «الأرض» أننى كنت الوحيد الذى تحمس لفيلمه «باب الحديد» عندما عرض عام ٥٤ .. بينما هاجمه الجميع .. ولم أكن وقتها أعرف يوسف شاهين .. وبعد خمس سنوات فاز الفيلم بجائزة دولية.. وبدأت أعرف يوسف شاهين وأحبه !

حوار عن « الأرض »

لم يكن نبض رواية عبد الرحمن الشرقاوي «الأرض» قد خفت منذ أن نشرها سلسلة عام ١٩٥٢ حتى الآن.. فقد كان نبضها هو نفس نبض الفلاح المصرى المقيى فى مواجهته اليومية لقوى عاتية ظلت تقهره طويلا وتسرق منه اللقمة وقطرة الماء.. وظل هو يقاوم فى استماتة.. يخفض رأسه مرة ويرفعها مرة ولكن أصابعه تتشبث دائما بالأرض حتى وهى تدمى، وكانت «الأرض» حينما نشرت كخفا ألبيا باهرا.. يحمل رؤية فلاح خشنة، وغير مزوقة.. لقضية الفلاحين.. وكسهم وحيم وموتهم من أجل الأرض !

ولم تكن «الأرض» قد فقدت شيئا من بريقها الفنى أو الموضوعى كأحد أهم الأعمال فى تاريخنا الروائى.. عندما أعاد حسن هؤاد رسم شخصياتها وأحداثها مرة أخرى فى شكل سيناريو.. مستخدما لأول مرة ألواته كفنان سينما.. وكان قد استخدم فرشاته كرسام فى نقل نفس الشخصيات الى الورق.. فى تلك الأيام البعيدة منذ ١٦ سنة.. عندما كان يرسم الرواية وهى تنشر مسلسلة فى جريدة يومية.. ثم وهى تصدر عام ١٩٥٤ فى كتاب يعتبره عبد الرحمن الشرقاوي - الآن - فى نظرة الى الماضى أكثر نضجا.. وأن تكن أقل فتوة !.. «رؤية فكرية أساسا وليست انفعالية لعلاقة الفلاح بأرضه.. التى تتحدد على أساسها كل علاقاته الإنسانية والعاطفية الأخرى»..

● أسأله : هل تغيرت رؤيتك هذه مع السنين ؟

- لا .. الذى تغير فى الفيلم هو نظرتي للاقطاع الذى قديمه كشخصية عظيمة.. فى الرواية كنت أرى أن الظلم ليس مرتبطا أساسا بالاقطاع فقط .. وإذلك كان الاقطاعى يلبس جلابية عادية وفى الرواية أيضا باشا لا يظهر فى الفيلم .. ولكنه يحوم حول الأحداث كالظل.. يمكن أقل من ١٠٠ فدان وهو الذى من أجله يشق الطريق الزراعى فى أرض الفلاحين.. وفى الفيلم رأوا أن يجسّدوا الرجلين فى شخصية واحدة.. وكنت قد حاولت أن أقدم الباشا كسياسى قديم. وليس النموذج النمطى للاقطاع.. فالانماط التى ألفها الألب الفنى المصرى أنماط تقليدية وصارخة الافتعال والبعد عن الواقع .. ومن هنا فهى لا تحمل نبضا حقيقيا ولا يمكن أن تمثل شيئا أو

تؤدي وظيفة الفن : وهى اثارته الى فكر أو انفعال أو عمل شيء .. وفى كل أعمالنا الفنية نموذج للفلاح الأبله أو اللئيم الذى يضحك عليه رجال المدينة أو أبناء الطبقة المتوسطة .. الطيبون من الفنانين يضعونه فى مواجهة عدوه التقليدى : رجل شرس أقرب الى نموذج اليهودى التقليدى ويحاول أن ينتهك حقوق الفلاحين وأعراضهم .. وهى شخصيات مسطحة لا عمق لها ولا نصادفها فى الواقع بينما أعداء الفلاحين يخالطونهم ويعيشون معهم.. والفرق بينهم هو فرق فى درجة الملكية وبالتالي فى اصطدام المصالح وتناقضها .. أى هو فى كلمة : اختلاف فى الانتماء الطبقي .

● ما هو ان نصيب الأحداث التى سجلتها فى الرواية .. من الحقيقة التى عشتها كفلاح فى «اللاتون» مركز شيين الكوم منوفية ؟

- عندما كنت أنشر الرواية فى احدى الصحف اليومية عام ٥٣ وصلتني خطابات عتاب عديدة جدا من بلدنا .. كثيرون هناك تصوروا أنني أعنيهم.. وخاف مدير توزيع الجريدة من هذه الحكاية فنشر فى بروز يؤكد أن شخصيات الرواية من خيال المؤلف ! ..

وعندما صور يوسف شاهين بعض مشاهد الفيلم فى نفس المكان تقدم منه كثيرون من أهل البلد يؤكدون له : أنا عبد الهادى .. أنا دياب .. وأنهم أبطال الرواية الحقيقيون .. وأنا لم أسجل فى الرواية واقعا عشته .. ولكنى استلهمته بالتأكيد.. وليس ضروريا أن تكون الحوادث بالتحديد قد حدثت .. ولكن كان ممكنا أن تحدث.. وهو ليس واقع قريتي بالتحديد أيضا .. بل واقع الاقليم أو المنطقة لأنها قري متجاورة وعلى علاقات، ومشكلة قرية هى مشكلة عشر قرى!.. ولكن الحادثة الرئيسية فى الفيلم وهى شق الطريق الزراعى حادثة حقيقية.. فالباشا أراد بالفعل أن يحول الطريق أمام قصره على حساب أرض الفلاحين .. وعلى حساب الطريق الطبيعى وهو جسر النيل .. ولم تكن ملكية الباشا تزيد على ٣٠ أو ٤٠ فدانا ولكنه كان باشا مهما كزعيم من زعماء حزب الشعب الذى كان معارضا للوفد ولمصالح الفلاحين والبورجوازية الوطنية التى كانت مصالحها تتعارض مع مصالح كبار الملاك والاقطاعيين والرأسمالية الكبيرة.. فالحادثة فى الفيلم حقيقية أذن فى خطها العريض.. والباقي استلهم أو استقرأ لحركة الواقع وليس تسجيلا لها .. لأن الفن ليس عملية اخبارية !

● ما الذى يمثله «عبد الهادى» فى روايتك .. أعرق من أبعاد شخصيته القروية المجردة ؟

- عبد الهادى يمثل شخصية الفلاح المصرى الراض.. المحب جدا لأرضه.. ومن هذا الحب تنشأ كل قيمه.. وهو يلخص علاقته بالأرض فى أنه ما دام يزرعها فلا بد أن يأخذ ثمرتها.. وهذا هو العدل.. وحتى أسلوبه فى الرفض ينفجر من حبه الشديد للأرض وللعدالة .. وهو أسلوب سوى.. ومن هنا فهو يرفض أى صورة من صور القهر ويقاومها بوسيلته.. وهى العصا والفأس .. وفلسفته هذه عميقة بقر ما هى بسيطة.. أى أنه يؤمن بما يمكن أن يسميه فلاسفة السياسة

والفكر الاقتصادي «بالارتباط الطبقي» أو «وحدة المصلحة الاقتصادية».. ويؤمن بتجربته البسيطة: أن أى ضرر يلحق بفلاح فى القرية هو ضرر له أيضا .. وأن مصلحتهما واحدة.. وشخصية عبد الهادى نموذج يتكرر بشكل أو بآخر لأن فيه العمومية الكبيرة والخصوصية المحددة..

● ولكن ألم تقدم شخصية عبد الهادى بكثير من التفاضل .. بمعنى أن قدر الايجابية فيه كان أكثر من السلبية والتواكل .. بحيث يصبح شخصية «فنية» أكثر منها واقعية؟

– قدمت إلى جانب عبد الهادى نماذج سلبية أخرى ولكن بلا تواكل .. فما تعتبره تواكلا هو يأس من ميراث الضغط الشديد طوال قرون يتحول الى مقاومة سلبية.. وهى أنجح حركات المقاومة فى أوساط الفلاحين.. فى الرواية مثلا كان أحد نماذجها مقاطعة الانتخابات ... فعندما يتولد داخل الفلاحين تيار ايجابى تتحول المقاومة الى مجرد رفض.. وإذا تحول هذا الرفض الى مقاومة ايجابية ستجدد دائما تيارا كالتوفان ...

● فى آخر لقطات الفيلم رأينا محمد أبو سويلم يموت ويدها تتشبشان بالأرض.. ماذا انش عن مصير قضية الفلاحين ؟

– القضية لم تحل .. والكفاح مفتوح .. وأمام الفلاحين أن يناضلوا وأن يحولوا الخسائر إلى مكاسب ويملكون القدرة على السيطرة على واقعهم ويبدؤا مرحلة جديدة من الكفاح .. لقد دفعوا الثمن كما رأينا وعليهم أن يستمروا فى النضال .

● هناك يضع خيوط فى نسج «الأرض» متشابهة مع بعض الأعمال الروائية العالية . جمع توافيعات الفلاحين على عرائض يجهلونهم. وشخصية عبد الهادى نفسه.. تكاد تنطبق على نماذج روائية أخرى.. فهل يرجع هذا الى أن قضية كفاح الفلاحين من أجل الأرض قضية واحدة فى كل العالم ؟

– ليس تماما.. فقضية الفلاحين قضية مصرية وطنية ولم يكتبها أحد بعد وتحتاج لآلاف الكتاب.. والفلاح المصرى له خصائص اقليمية جدا . وهى أيضا انسانية .. ولكن واقع الفلاح المصرى منبع لا ينقذ للكتاب .. وهم ليسوا فى حاجة لأن يستلهموا أدابا أخرى.. بل على العكس لو أتبع لمصر أدب عميق وعريض متعدد الأشكال يعبر عن الفلاحين ويترجم الى لغات العالم فيكون منبعا يستلهمه الكتاب الآخرون .. والظروف التاريخية التى كونت شخصية الفلاح المصرى لم يمر بها أى فلاح فى العالم وهى متميزة عن ظروف أى فلاح فى العالم ..

● كيف تتوقع أن يستقبل الفلاحون فيلم «الأرض»؟

– الفلاحين مايشوفوش سينما.. وسيلتهم لرؤية العالم هى الراديو .. مرة سألت فلاحا عن نجمة سينما مشهورة جدا .. قال لى أنه لا يعرفها... سألت أهل البلد كلها . اكتشفت أن ٩٩٪ منهم لا يعرفونها.. وربما كان هذا من حسن حظهم لكيلا يروا السينما القبيحة .. وعندما تنتشر السينما فى القرية فأرجو أن تصل للفلاحين بقيم أصبق وفن أنظف... فالخطر أن ترسل لهم فيلم

مش بتاعهم .. فهمة السينما هي تكوين وجدان الناس وتهذيبهم أو حتى أمتاعهم بشكل نظيف.. ولكن المنتج في ذهنه مقترح المدينة فقط .. وتصوري كأن الرسالة الموضوعية للسينما أنها «شعر الشعب» .. أى التعبير الفني عن الشعب في أوسع مجاله.. وهذه السينما غير موجودة.. والموجود دائما نظرة تجارية حقيقية لأنها تهتم بالمدينة فقط .. وحتى بطبقة معينة من المدينة :

حسن فؤاد : في كل مناشيء من «أبو سويلم»

● ويحثنا عن الرؤية السينمائية لعمل أدبي.. سألت حسن فؤاد عن أسلوبه في التعامل مع «الأرض» كسيناريو .. بعد أن تعامل معها مرة من قبل كرسام.. كان عليه هذه المرة أن يحول رسومه الى شخصيات حية تتحرك والى صور للقرية وأرض حقيقية.. وأن يركز خطوط الشراوى المتشابكة في حزمة واحدة تحتفظ بكل عمق وحيوية الرواية وحركاتها الدائبة .. ولقد كان تحديا صعبا بالنسبة لفنان مثل حسن فؤاد.. أن يكتشف قدرته السينمائية لأول مرة في عمل صعب كهذا .. ولا يدع رغم ذلك شيئا يفلت منه وأن يصنع من الرواية فيلما على نفس المستوى .. وربما أعرق.. لأنه يحول الكلمة المكتوبة الى فيض يتحرك .

● وقال لى حسن فؤاد أنه حاول في كتابته لسيناريو وحوار الأرض أن يلتزم بثلاثة أسس :

المحافظة على روح النص أكثر من حرفيته لأن مقتضيات السينما مختلفة عن الأدب... وبالنسبة «للأرض» بالذات فإن حدثا واحد من الرواية يصلح موضوعا لفيلم مستقل .. ودراسة روح النص هي أهم خطوة في تحويل النص الأدبي إلى سينما دون اخلال بالأصل..

حاولت تركيز الأحداث والأشخاص من حيث الحجم بما يتناسب مع مضمون القصة نفسها .. فالبطل في فيلم «الأرض» هو الأرض نفسها .. وضحية هذه القضية الأولى هو محمد أبو سويلم وهو رمز لجميع الفلاحين في القرية المصرية قديما وحديثا تتمثل فيه صفاتهم الموروثة التي لا تتغير وسلوكهم الموحد أمام الأحداث .. وحول أبو سويلم بقية الأبطال تدور في نفس الفلك .. حاولت اختصارهم في السيناريو الى الحد اللازم لامكانيات الفيلم .. بحيث أقيمت على حوالى ١٤ شخصية بعد اضافة رصيد بعض الشخصيات الى شخصيات أخرى دون اخلال بالبناء الأساسى .. وحدنا مثلا شخصية البية والباشا في شخصية واحدة هي رمز للاقطاعى المرتبط بالسلطة .. والبقرة التي سقطت في الساقية كانت في الأصل بقرة أبو مسعود .. فجعلناها في الفيلم بقرة أبو سويلم نفسه لكي تغنى هذه الفجوة من مأساة أبو سويلم.. وباطبع فإن الفيلم كمخلوق جديد منتزع أوصاله من عمل فنى آخر ، كان يتطلب من الاضافات ما يجعله مخلوقا متوازنا متناسبا مع مقومات الفن السينمائي ..

● قلت لحسن فؤاد : المعروف أن أحداث القضية وقعت عام ٣٢ .. ولكن ألم يكن في ذلك شيء من ظروف عام ١٩٦٩ وأنت تعيد خلق القصة في فيلم ؟

- كانت هذه بالضبط هي المشكلة الثالثة التي واجهتها لكي نعرض هذه الرواية اليوم وفي

السينما بالذات .. فقد كان حتماً أن نعطيها مدلولاً يتناسب مع أحاسيس الناس العامة في ظروفنا الراهنة. ففي السيناريو والحوار حدث نوع من تصعيد القضية وتعميمها بما يشبع في الناس ظمناً لهم القيم المبدئية التي تؤكد معاني الشجاعة والبطولة والثبات على المواقف حتى النهاية.. وأن على الإنسان أن يدافع عن أرضه حتى الموت .. وهذا النوع من البطولة موجود أصلاً في الرواية ولكنه موزع على عديد من الشخصيات وكان لابد من تكثيفه في الفيلم ليلائم حاجة الناس إلى هذا النوع من البطل الذي يقول لا ، ويرى أن الكرامة هي أهم ما يجب أن يحتفظ به الإنسان في الحياة .. البطل الذي لا يتنازل ..

● لقد كان واضحاً في علاجك للشخصيات اهتمامك المركز بمحمد أبو سويلم؟

– بالطبع .. لأن هذه الشخصية تخاطب في الناس شيئاً هاماً .. فكل منا فيه شيء من محمد أبو سويلم – وهذا هو سر عظمة هذا الدور أداء وإخراجاً – فكل منا في معركة على المستوى الخاص والعام... وكل منا يتشبث بقطعة أرض أمام أعداء يحاولون انتزاعها .. وقد تكون هذه الأرض عملاً أو حباً أو أي علاقة عاطفية ..

يوسف شاهين : ظلت ثماني سنوات أفكر في «الأرض» .

في ذهني وأنا أقابل يوسف شاهين بمجرد عودته من باريس حيث أقاموا أسبوعاً لأفلامه في السينماتيك .. كان تسأل واحد .. أعلم جيداً أنه يدور في ذهن الجميع .. لماذا «الأرض» بالذات ؟ لماذا عمل مصري تماماً كهذا يتحدث عن الفلاحين ويغوص معهم في الطين في كفاحهم اليومي ضد الاقطاع وضد السلطة ؟

والذين يضمنون في ذهنهم تصويرهم الخاص عن يوسف شاهين : أنه يواجه يتحدث لغة أجنبية.. هم الذين اندهشوا عندما أخرج الأرض.. أما أنا فلم اندهش لأنني كنت أعرف يوسف شاهين جيداً واهم ما تقوله أفلامه جيداً أيضاً .. وكنت أعرف أن المصرية ليست لهجة ولكنها شيء في القلب... وفي الرأس أيضاً .. ومن هنا فاني انتظر من يوسف شاهين بعد ذلك فيلماً أكثر ثورية !

ومع ذلك فقد أردت من البداية أن أريح نفسي وأريح الناس وسألته :

● لماذا «الأرض» بالذات ؟ ومن الذي اختارها لك .. أو اختارك لها ؟

قال : الحقيقة أننا لم اختر «الأرض».. وعلى رضا رشحها لي منذ ثماني سنوات عندما كنت أخرج «جميلة».. وقرأت الرواية على الفور ومن يومها وطوال تلك السنوات أخرجت أكثر من فيلم ولكني لم استطع أن أخرج «الأرض» من رأسي .. ستدهش لو قلت لك أنني فكرت في أن أخرجها في فيلم موسيقي.. الذي عطلني هو البحث عن الشكل السينمائي المناسب.. فالأحداث في الرواية عديدة جداً والشخصيات لا حصر لها.. وأعجبتني جداً أن الرواية مكتوبة بشكل حديث.. الصلوة

أو « التمية » ليست واضحة .. واحساس الشخصيات وتفصيلها النفساني متروك للقارئ.. صحيح ضابقتى بعض التكرار والتوسع ولكن الذى أسرنى أكثر هو رائحة الأرض نفسها .. ويضع التقاليد التى لم أكن أعرفها من قبل ودرستها بعد هذا .. وكانت هذه التفاصيل الريفية ملونة بما فيه الكفاية .

● قد يبدو هذا غريبا لمن لا يعرفونك جيدا .. وهو يؤدى الى سؤال عن حجم «الفلاح» الذى

فيك؟

– شوف .. الناس الذين أثاروا حكاية الفلاح هذه ينظرون نظرة مترفة للفلاح .. فهم يندهشون جدا أن يحاول مثقف أن يفهم الفلاح .. الفلاح ليس أقل منهم اطلاقا بنظرهم المتعالية .. الفلاح بنى آدم زى ربه .. بس كده ببساطة .. ومكوناته النفسية وواقعه تقترب من أى انسان فى الدنيا لأنه ليس قابما من كوكب آخر .. بل ربما هو أنقى وفضائله تظهر أكثر ... وما يميزه عن أهل المدن الكبيرة هو نظرتة المباشرة للحياة وبعده عن الشخصية المزبوجة المفتعلة التى يضطر انسان المدينة أن يعيش بها ليخفى حقيقته ..

● قلت أنك وجدت نفسك فى بعض شخصيات «الأرض» .. من مثلا ؟

– طبعى أن تكون أقرب شخصية الى قلبى هى أنقى الشخصيات وأكثرها ثورية: أبو سويلم.

● هل تؤمن بأن نموذج أبو سويلم موجود حقيقة وبلا تواكل ؟

– فيه منه .. وسبب حكاية التواكل دى انكم مش عارفينه .. أكثر المصريين عندهم أهل فلاحون .. لكنهم لا يعرفون الفلاح أو لا يقبلونه على حقيقته .. وهذا سر كثير من المشاهد التى أراها فى السينما أو المسرح وأحس أنني لا أعرفها أو لا أحسها .. وهذا كثير جدا فى أفلام «العب المحفوظة» التى اسميها الأفلام المجففة والتى وضعت تفكيرنا فى قالب جامد جعلنا غير متعوبين على الواقعية .. وأنا أحسنت بهذه الظاهرة الغريبة لأول مرة فى فيلم «باب الحديد» .. فقد لاحظت أن المتفرج عندما يرى الفيلم فى دار سينما وبين الآخرين فإنه يرفض شخصية «قناوى» بما تكشفه من عادات سرية .. ولكن نفس المتفرج عندما يرى نفس الفيلم فى التلفزيون .. أى بمفرده .. فإنه يجب بشخصية قناوى .. يجد الشجاعة ليعترف بهذه العادات التى لابد أنه مارسها شخصيا .. ولذلك نجح «باب الحديد» لدى جمهور التلفزيون أكثر من جمهور السينما .. فالمسألة إذن تتوقف على : إلى أى مدى أنت متعود على قبول واقعة حقيقية .. والمسألة ليست أن تعرف هذه الواقعة أولا تعرفها .. لانك قد تعرفها ولكن ترفضها ..

● هل تقصد بهذا رفض الجمهور لمحاولة وصيفة فى « الأرض » اغراء الولد الصغير؟

– بالضبط .. فهذه البنت مفروض أن تمثل فى الفيلم أحد الضغوط البشعة على أبيها محمد أبو سويلم مع كل ضغوطه الأخرى .. فالبنت مسئولة كبيرة فى الريف .. وهى كبرت وأصبحت على حد تعبيرهم «فايرة» ولابد أن تتزوج .. ونحن صورنا مشهدا كتبه الشراقوى فى الرواية وهو

مشهد ثورتها الجنسية مع الطفل .. ولكن بعض الناس لم يفتقدوا ورفضوا قبول هذا الموقف لأنه كان يعجبهم أكثر لو قدمت لهم مشهدا رومانسيا تقليديا لا يحتمله أسلوب الفيلم ..

● **السائلة ليست اشمئزازا بقدر ما هي عدم منطقية .. فالابنت مرغوية من البلد كلها .. ولا يمكن أن يلهب رغبتها طفل.. خاصة أنه لم يلبس ثورا ما في الفيلم بعد ذلك واختفى بعد هذا المشهد تماما ؟**

- اخفى لأنه ليس جزءا رئيسيا في الفيلم.. وبشخصية وصيفة هي التي تمثل نقلا على أبيها مع «الأشغال الأخرى».. ومن هنا فهو يفكر في أن يرسلها بعيدا لتتزوج.. ولكن هذا ليس رغبة حقيقية بل مجرد حلم.. وهنا أزمته لأنه في أعماقه يفضل لو زوجها من عبد الهادي .. لكن عبد الهادي يمثل امتدادا لكل مشاكله هو التي يريد أن يبعد ابنته عنها.. ومن هنا كان لا بد أن نقدم مشهدا تؤكد به ضرورة «استعجال» سويلم لأن يتخذ قرارا في قلب كل مصائبه الأخرى : أن يرسل ابنته لتتزوج في البندر - وهذا حلم - أو أن يرزوها من عبد الهادي - وهذه رغبة حقيقية - ويرضى لها بالمشاكل ما دام هذا هو قدرها .. والوصول الى هذه الأزمة كان لا بد من تفجير رغبتها التي لم يكن ممكنا أن يحققها مع شاب خوفا على نفسها ولكنها مع الطفل تبقى مجرد عبث غير ضار ..

● **ولكن لماذا كانت «وصيفة» جميلة ونظيفة أكثر من الآخرين ؟**

- وصيفة هي البنت الحلوة بتاعة البلد .. وهذا وضعه الشرقاوى في روايته.. وهي مرغوية من البلد علشان حلوة .. والحلوة دلها مقبول على القلب.. ولكن لم يكن هناك أى تعمد لنجسها حلوة أكثر مما هو مكتوب في الرواية..

● **ولماذا حاولتم أن تجعلوا منها زعيمة ثورية تقود نساء القرية لضرب العمدة ووضع المقطف على رأسه ؟**

- بالعكس نحن لم نعطها أى بطولة .. ولكن لم يكن ممكنا أيضا أن نتركها سلبية.. لا تنس أنها قالت للعمدة : أنا بنت محمد أبو سويلم .. فلا بد أن يكون الرجل رباها على جدته .

● **وماذا عن التناقض بين جمال الطبيعة وبؤس الفلاحين ؟**

- هذا التناقض موجود في الريف بالفعل.. والمفروض أن يستطيع الناس أن يستمتعوا بهذا الجمال المحيط بهم . لكن مؤسساتهم تجعلهم لا يستطيعون .. وهذا تأكيد للمأساة.. وربما كان أفضل ما في فلاحينا - هذا الذي حاولت أن أؤكد وما أعجبهم في الخارج جدا - هو أن الفلاح في قلب المأساة لا يفقد الضحكة وروح النكتة.. وهذه في رأيي أكبر ميزات المصريين.. فنحن نحس تماما بروح الجمال من حولنا.. والذى في قلب أعنف أزماته كان يخرج الى البلبلونة ليتفرج على منظر الغروب على البحر .. وربما كان أجمل ما أثاره «الأرض» أن المتفرج في وسط التراجيديا البشعة قال : « الله .. شوف الشمس.. شوف الوردة مفتحة ازاي » .. إن الروح الحلوة

عند الفلاح هي التي تجعله يحتمل .. والا فما الذي يجعله يقول لك : «انتفضل» وهو لا يجد اللقمة؟
.. أن هذا دليل حضارة قديمة علمته أن الدفء الإنساني ثمنه أكثر بكثير من الجوع !

• هل تؤمن بأن السينما دورا سياسيا .. أو أن عليها أن تتعدد تماما عن السياسة لتبقى فنا خالصا ؟

- ما فيش سينما بدون سياسة .. ولا قصة بدون سياسة حتى لو كانت فودفيل .. ليس ضروريا أن نركز على السياسة .. ولكن على الأقل دعنا نضع أفكارا في عقول الناس .. أنهم يرون الآن سيدني بواتييه فيقولون في أعجاب « الله .. ده ولدا! » وهم لا يعرفون أنه أصبح أخطر الأسلحة في يد هوليوود تخفي وراءها أغراضها الحقيقية .. فخالق الفيلم لابد أن يكون عنده مفهوم سياسي قوي .. وأعظم سينمائيي العالم الآن هم القادمون من عالم الصحافة مثل فيليني .. وهم يملكون وعيا سياسيا غير محدود . وليس هناك فيلم واحد ولا لقطة واحد لا تعكس مفهوم السياسي إما كهجوم وإما كتأييد لفكرة .. وبازوليني يلعن الشيوعيين وهو شيوعي كبير .. وانتونيوني ذهب ليخرج فيلما في أمريكا وانتظروا منه أن يقدم لهم «علبة سربين» مثل أفلامهم المجففة .. ولكنه قدم فيلما سياسيا وصل الى حد ليس فقط أن منعه من دخول أمريكا .. بل أنهم يمتنعون دخوله لكي يقبضوا عليه .. وهناك حكم صادر ضده بالفعل والفيلم نفسه ممنوع .. فليس هناك مخرج غير سياسي .. ولا موقف ولا قصة ولا ثانية واحدة في فيلم بدون مفهوم سياسي .. وكل ما أتمناه بالنسبة لنا أن نفهم السياسة زيادة شوية!

• ما هو إذن مفهومك السياسي كفنان ؟

- في فرنسا سالوني نفس السؤال .. وقلت لهم أننى في البداية كانت اشتراكتي تلقائية . شاب عائد من الخارج بحماس كبير ورغبة في العمل وتغيير كل شيء ثم من خلال العمل في الأفلام بدأت أحقق تطورا علميا في فهم العالم .. من خلال العمل نفسه والبحث عن اجابة لتساؤلات عن كيف ولماذا .. وفي أفلامي من «بابا أمين» الى «الأرض» لابد أن تعثر على خيط واحد هو : ما الذي يحدث للإنسان الشريف تحت ظروف معينة .. دون أن يفقد شرفه .. ودون أن ينهزم ؟

امرأة .. وثلاثة رجال .. « وباشا »

فى الأزمة الراهنة التى تمر بها السينما المصرية لا يعلم أحد بأن يصنع مخرجونا معجزات.. ولا أن يغيروا شكل أفلامنا ومضمونها ومسارها كله الى شىء خارق أو مبهر.. بل ليس فى ذهن أحد أن تنتظر موجة جديدة أو نقطة تحول من جيل السينمائيين الحالى.. لسبب بسيط جدا : هو أن نظام العمل السينمائى المصرى نفسه وهو تراث أربعين سنة من علاقات اقتصادية وفكرية معينة.. لا يمكن إلا أن يؤدى الى استمرار نفس السينما.. بمعنى أن يصبح ضروريا إحداث نوع من «الانفجار» أو على الأقل «الانقلاب» فى طبيعة العمل السينمائى نفسه أولا وقبل انتظار أى تحول ولو شكلى فى الفيلم المصرى.. ومن ناحية أخرى فإن أحدا لا يعلم بهذا التحول من جيل السينمائيين الحالى لأنه ببساطة لا يملك أدواته.. ليس بمعنى أنهم لا يملكون الانجازات الحديثة «لتكنولوجيا السينما» كما يدعون.. ولكن لأن مواهبهم وقدراتهم الفكرية نفسها فى أحسن حالاتها لا تسمح إلا بهذا النوع من الأفلام التى يقدمونها الآن بالفعل.. ويصبح الأمل الوحيد فى سينما مصرية جديدة هو فى جيل الشباب.. وهو جيل مشكوك فى قدراته حتى الآن.. ولا يعنى التحمس له أنه قادر على صنع أى معجزة !!

وكل ما هو منتظر من السينما المصرية أنن فى ظروفها هذه .. ويقتدر كبير جدا من التناول .. هو أن تكف فقط عن تقديم أفلام رديئة.. ويصبح الفنان الذى يتوقف عن الاستمرار فى الموجة الهابطة.. بطلا .. والمخرج الذى يقدم عملا تقليديا وعاديا تماما حتى بمقاييس السينما العالمية من عشرين سنة.. عبقريا .. ونرحب نحن جدا بأى فيلم يناقش شيئا جادا.. ويحاول أن يقول شيئا معقولا يخاطب به جمهورا عاقلا .. ويكسر دائرة الرقصة والمطرب وقصة الحب المريض والضحك الابله.. ويقدم شخصيات من حياتنا يمكن أن نقابلها بالفعل ونتحدث معها ونسمع مشاكلها .. بحيث لا يصبح بطلنا الوحيد هو الولد الفاضل تماما الذى لا يمارس عملا معينا إلا أن يحب البنت التى تضطرها ظروفها العائلية الإلحامية الى أن تنفق على أمها المشغولة بأن ترقص فى الكباريه .. !!

ومن هنا عرف النقد السينمائى المصرى الناشئ جدا والمحدود القدرة جدا الى درجة الهزال

.. تعبير «الفيلم النظيف».. الذى يرحب به لجرد أنه ليس فيلما «قذرا».. مع أن هذه ليست ميزة بالمقاييس النقدية.. لأن المقروض أن يكون كل فيلم نظيفا .. بصرف النظر بعد ذلك عن مستواه الفنى نفسه كعمل إبداعى حققت فيه السينما العالمية انجازات مذهلة.. ولكن لأن «الككة فى يد اليتيم عجيبة» فانا نبدو أحيانا مسرورين للغاية.. ونكاد نهتز طربا.. لجرد أن يخرج لنا فى كل موسم فيلم أو فيلمان «نظيفان».. وقد يكون هذا ضروريا لتفسير حماسنا الشديد لبعض الأفلام المصرية.. ومناقشتها فى معزل عن موقفها من حركة السينما العالمية.. وهو موقف نقدى خاطئ بالطبع ولكنه سليم تماما اذا لم نتجاهل فى نفس الوقت حركة السينما المصرية أولا !

● وفى هذا الاطار وحده يمكن مناقشة أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وهذا الوافد الجديد المثير شاذى عبد السلام.. وكمال الشيخ الذى يبدو أغزر المخرجين المصريين الآن نشاطا وأكثرهم تحولا.. والذى يمر بمرحلة هامة ليس بالنسبة لعمله الفنى فقط بل ربما بالنسبة للسينما المصرية كلها.. فكمال الشيخ يحاول الآن أن يجد نفسه مرة أخرى .. فبعد أن حقق منذ عام ١٩٥٤ مستوى حرقيا متمكنا واختار لنفسه أسلوبا خاصا يعتمد على الحكمة البوليسية والابتلاع السريع الذى يستند فيه الى حد كبير على خبرته القديمة بالمونتاج وعلى احساسه بعنصر من أهم عناصر العمل السينمائى وهو عنصر الزمن .. زمن الحدث الواقعى وزمن اللقطة نفسها الذى يتحقق من خلاله ايقاع الفيلم كله الذى نجح كمال الشيخ دائما فى توظيفه دراميا طبقا لموضوعاته المفضلة القائمة أساسا على السرعة والمكة والتشويق.. وهو ما نجح فى استخدامه لتعويض أسلوبه الحرقى المحدود بالنسبة لعناصر الفيلم الأخرى.. والذى تجسد تقريبا عند عدد من القواعد أو القوالب المكررة بالنسبة لأفلامه كلها سواء فى حركة الممثل أو الكاميرا والديكور والإضاءة وحتى اختيار أحجام الكادر التى يغلب عليها دائما الحجم المتوسط.. بحيث يحقق أسلوب كمال الشيخ كمخرج نوعا من الرتبة العاقلة والمدرسة جيدا فى اطار الحركة الكلاسيكية التى لم يحاول أن يجدها ويكسر قواعدها ويبتكر شيئا جديدا أو يجرب أو يغامر حتى وهو يقدم أفلاما قائمة أساسا على الاثارة .

● على أن كمال الشيخ بدأ منذ «ميرامار» نوعا آخر من «المغامرة الفكرية».. بعد عجزه أو ربما رفضه للمغامرة السينمائية - أى فى أسلوبه نفسه كمخرج - فهو يتوقف عن وضع خبرته التكنيكية فى لون واحد قريب من الموضوعات البوليسية - كان يقترب منها حتى وهو يخرج عملا مثل «الص والكاب» لتجيب محفوظ - ويحاول فى مرحلته الجديدة أن يعالج قضايا أكثر موضوعية وأكثر ارتباطا بحياتنا أيضا.. ولا يدرى أحد ما اذا كانت نقطة التحول هذه مفاجئة تماما نتيجة لنوع من «اليقظة الواعية» سياسيا.. كتلك التى حدث لأبطال فيلمه الأخير «غروب وشروق».. أو أن بنورها كانت مخترنة فى أعماق الفنان حتى فجرتها ظروف بلادنا الأخيرة التى غيرتنا جميعا من الداخل على الأقل .. أو أن هذا التغيير فى منهج كمال الشيخ الفكرى مرتبط:

فقط بالنصوص التى يعالجها.. بمعنى أن دور الصدفة هنا يصبح أكبر من دور الاختيار ؟.. ولكن أليس قبول كمال الشيخ نفسه لهذه النصوص نوعا من الاختيار أيضا يعكس موقفا جديدا ومسنولا ؟ ..

إن المضمون السياسى فى «ميرامار» واضح تماما أيا كان موقفنا نحن من الرؤية السياسية للفيلم ومن مستواه نفسه كعمل سينمائى.. والإقدام على إخراج «بئر الحرمان» فيه جرأة على اقتحام أفلام التحليل النفسى التى لا تملك القدرة على تقديمها لا من حيث الكتابة ولا الإخراج ولا التمثيل ويفض النظر أيضا عن ضرورة مثل هذه الأفلام بالنسبة لبلادنا فى فترتها هذه بالذات.. ولكن فى «بئر الحرمان» مغامرة لا شك فيها لاقتحام موضوع صلب .. بجرأة شديدة جدا على التجريب ومحاولة إخراج المتفرد المصرى من كهفه !!

وفى «غروب وشرق» يعالج كمال الشيخ موضوعا سياسيا بالدرجة الأولى.. صحيح أنه يعالجه بنفس أسلوبه فى الإيقاع السريع ويفس قدراته الحرفية فى الإخراج التى تحدثت عنها من قبل .. ولكن يبقى البناء الأساسى للفيلم هو فضح نظام بوليسى كامل، كان مدير البوليس يفرض به اربابه على الناس قبل الثورة.. ونحن نحس حتى ونحن نرى هذه القضية من خلال العلاقات الخاصة للبasha وابتنت وأزواجها .. بأن البلد كلها هى موضوعنا الرئيسى ليس بالخطابة الزائقة ولا بالمظاهرات وإنما من خلال عبارات قصيرة نكية نسمعها أحيانا على ألسنة الأبطال «لازم نفوق.. دى بلد مين؟ بلدنا ولا بلد مين ؟ اللى ماسكين الكرباج... والا اللى بينضربوا بالكرباج...» وهذه ميزة رئيسية خطيرة للسيناريو الذى كتبه فنان شاب جديد وموهوب يوحى عمله الأول هذا بأنه سيصنع الكثير للفيلم المصرى.. ويؤكد أنه من بين الضجيج الكثير الذى يمكن أن تثيره حركة السينما الشابة.. ستخرج مواهب لا شك فيها ستصنع شيئا بالتاكيد ..

● أن كاتب السيناريو وأهت الميهى هو الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم .. ولكننا رغم كل حماسنا له يجب أن نقول بحذر شديد أيضا أنه لم يصنع معجزة .. ولكنه فقط بالتحديد كتب سيناريو ممتازا بالمفهوم التقليدى للسيناريو .. بمعنى أنه يعطينا عملا متماسكا تماما دراميا .. وشخصيات مدروسة جيدا تتحرك فى ظروف مدروسة جيدا بحيث تبدو تصرفاتها وسلوكها كله منطقيا ومبررا .. حتى لو لم تكن الأحداث نفسها مبررة لأن هذه مسئولية القصة نفسها ومع ذلك فأننا فى «غروب وشرق» لا نجد أحداثا غير مبررة الا مجرد صدفة واحدة .. هى أن ينزل رشدى أباطة ليشتري زجاجة شيمانيا لسعاد حسنى زوجة صديقه فيصاب فى حادثة.. ولكن كل ما حدث بعد ذلك طبيعى اذا قبلنا مجرد هذه الصدفة الواحدة.. فطبيعى أن يلجأ عصام لصديقيه ليخرجوا الفتاة من شقته.. وطبيعى أن يجد سمير زوجته فى سرير صديقه.. لأنها هى التى سعت الى هذه المغامرة بنفسها بعد ما سمعت عنه كثيرا من زوجها نفسه.. وأن تسعى زوجة بنفس مقومات الشخصية العابثة المتمردة هذه الى كسر حدة الملل والجفاف الذى تعيشه مع زوج لا

تحبه أساسا ولا يفتنهما.. بأن تلقى بنفسها فى أحضان صديقه الشقى جدا العازب الذى سمعت عنه الأساطير.. شئ منطقي تماما ويحدث يوميا.. وكل ما ترتب على هذه الحادثة بعد ذلك منطقي ويمك مبرراته.. واستطاع رأفت الميهى بنكاء شديد وبقدرة كاملة على استخدام تكتيك السيناريو المحكم.. أن يعطى اشارات سريعة يفسر بها سلوك الشخصيات حتى قبل أن يحدث .. بحيث يبدو كل تحول فى تصرفاتها بعد ذلك مبررا .. إن تحول الزوجة الى خيانة زوجها يبدو طبيعيا بعد موقفه المتخاذل مع أبيها .. الذى يمثل طاغية بالنسبة لها والبلد كله والتى كانت تحلم برجل يخضعها بأن يخضع أباهأ أولا.. وتحول شعور الكراهية المريرة بينها وبين عصام بعد زواجهما الاجبارى الى حب يبدو منطقيأ أيضا بعد اكتشاف كل منهما للمساة الآخر من خلال «العشرة اليمية».. وإن كان الحب عاطفة أكبر من أن يتحولا اليها.. وبالذات من جانب عصام الذى لا يمكن أن يؤدى فهمه لازمة مديحه الا الى نوع التعاطف وليس الحب ..

بل أن التحول الرئيسى لدى الشابين العابئين الى المشاركة فى خلية وطنية يبدو منطقيأ هو الآخر .. أولا لأنه لم يكن تحولا بمعجزة.. بل بمشاركة شخصية فى مسأاة صديقهما .. وهو بدأ بنوع من التورط فى العمل الوطنى.. وكان ممكنا أن يصبح مشاركة شخصية فى مسأاة صديقهما .. بعد ذلك .. لأن تحولات كثيرة فى حياة الانسان تحدث بعد التجربة الشخصية المريرة.. ولأن شخصيتهما كما رسمها رأفت الميهى من البداية لم تكن شخصية رديئة .. لأن مظاهر العبث التى رأيناها من خلالها هى مظاهر طبيعية جدا بالنسبة لهذا النوع من الشبان.. وتكون بنورهم الجادة كامنة تحت قشرة من السلبية فى حاجة الى حدث كبير يهزها ويفجرها .. وكان موت صديقهما كفيلا بذلك .

وإذا كان العمل الوطنى فى الفيلم قد أخذ طابع العمل البوليسى.. فليس فقط لأن هذا هو أسلوب كمال الشيخ المفضل فى التشويق والحكة البوليسية .. وإنما لأنه كان طابع العمل الوطنى قبل الثورة.. الذى لم يكن عملا جماعيا عاما بقدر ما كان عملا سرىأ أساسا .. هذا النوع من التنظيمات السرية كان قائما بالفعل قبل الثورة ولعب دورا ايجابيا خطيرا فى التمهيء لها .. فى جو من الهبات الشعبية المتقطعة التى لم تكن تمثل أكثر من «خلفية» الصورة.. وكان السيناريو سيسقط بالقطع فى الاثارة السطحية السانجة لو أنه ملأ الشاشة بالمظاهرات اياها التى يقودها دائما شيخ وقس وسيدة يهتفون !

● وفى لحظة الذروة يقبض رئيس البوليس السياسى على الشابين الوطنيين.. ويأمر رجاله بأن يقودهما الى مصير مظلم بالطبع .. لولا أن يدخل أحد رجاله هو نفسه بأمر من السراى بالقبض عليه شخصيا.. وتصبح هناك شبهة فى أن حل أزمة البطلين جاء من السراى .. والحل بالفعل جاء من السراى وهذا ما يمكن مناقشته دراميا وسياسيا.. ومن وجهة نظر الدراما يصبح هذا الحل مرفوضا لو جاء من خارج العمل نفسه .. أى أن يقتعل كاتب السيناريو موقفا أو حلا

خارج منطق الأحداث وظروف الشخصيات نفسها.. ولكن كل الدلالات كانت تشير الى حتمية حدوث هذه النهاية لعزى باشا.. فهو نفسه طلب من مساعده ابراهيم أن يستقيل عندما سرق الوطنيون خطابات بخط يده.. وهامى السراى تقبض على عزى باشا نفسه بعد ما سرق الوطنيون مذكراته.. ومن وجهة النظر السياسية أيضا فان من الطبيعي أن تنهار الطبقة الحاكمة فتبدأ تأكل بعضها بضراوة.. وتتقضى على أفرانها أنفسهم بعد أن لعبوا أنوارهم وانكشفوا .. بل أنها تقدمهم قرايين للحركة الثورية ولامتصاص السخط .. فهي لا تقبض على عزى باشا لتتقذ البطلين ولا الحركة الوطنية .. بل لتتقذ نفسها أساسا .. فهي تستخدم أدواتها ثم تفلطها .. فالحل جاء بالفعل من السراى .. ولكن كيف ومن أجل من ؟ . هذا هو المهم .. والمهم أيضا هذا التسيج الرقيق المتناسك الذى كتبه رأفت الميهى وحقق فيه تمكنا بارعا من كل حرفيات السيناريو وحيله.. التفلات البارة.. الحوار الذكى... روح المرح الساخر .. القدرة الكبيرة على الحكمة والتشويق وشد المتفرج .. أنه يثبت انن أن الجدد أيضا يملكون نفس قدرة القدامى.. ولكن هل يكفى لفنان شاب أن يكون «جيدا مثل القدامى»؟ هذا هو التحدى الذى ينتظر رأفت الميهى..والذى لا بد أن يتخطاه فى فيلمه القادم !

لعبة الأحمر والأصفر عند ليلوش المصرى

ظاهرة غريبة تحدث الآن ولا يمكن أن تقف الصدفه وحدها من ورائها.. ففى الوقت الذى ترتفع فيه صيحات السينمائيين الشبان مطالبين بفرصتهم.. وفى الوقت الذى تنور فيه اجتماعات لا تتوقف بحثا عن مستقبل أفضل للسينما المصرية .. تعرض المؤسسة فيلم «أوهام الحب» لمروح شكرى وفى الاسبوع التالى مباشرة تعرض «الساعات الرهيبة» لعبد الحميد الشاذلى.. وتعد للعرض بعدهما وعلى التوالي مجموعة أفلام أخرى للشبان لا أحد يدري لماذا حجزتها لتعرضها مرة واحدة هكذا فى «هوجة» لا يمكن أن تكون بريئة النوايا.. فالهدف واضح تماما: وهو أن تقدم المؤسسة مظهارة من أفلام الشبان تنتهى فيها مما لديها لتقول :

– شاهدين.. لقد أعلمينا الشبان الشاكرين دائما أكثر من فرصة.. وهذه هى النتيجة !!
والنتيجة سيئة بالطبع .. لأن المؤسسة من البداية اختارت نماذج لا تمثل حركة الشبان بالفعل لنتجج أو لتوزع أفلامهم.. ولكى تتحقق النتيجة التى تسعى إليها هى فى النهاية بضرب حركة السينما الجديدة قبل أن تولد ..

فهل تريد المؤسسة بالفعل أن تخدم الشبان أم أن تكشفهم ؟
ولكن هل يعنى طرحنا للسؤال بهذا الشكل.. أن هناك لدى الشبان ما يمكن كشفه ؟
بالطبع .. هناك عدم وضوح الرؤية.. وفقدان المنهج الفكرى الموحد.. بل وفقدان الموقف السياسى والاجتماعى نفسه.. وبالتالي فقدان الأسلوب والصدق والإصالة .. ثم الرغبات الطفولية فى الاستسهال والشهرة والوصول السريع .. ثم تجاهل واقعنا الحقيقى الذى كان المبرر الوحيد لقيام الدعوة الى سينما مصرية جديدة..

ولكن المشكلة الآن هى أن البعض الذى يحمل هذه العيوب كلها من جيل الشبان هو الذى يعمل.. بينما البعض الآخر الجاد الذى يحلم بصنع سينما جديدة بالفعل لم يأخذ الفرصة بعد .. وبالتالي فليس يوسعنا أن نهض آخر أحلامنا فيهم مهما عرضت المؤسسة من أفلام لا يمكن أن تمثل وجه السينما الشابة الحقيقى !

• أوهام المخرج وحده

فلا يمكن مثلا أن يمثل فيلم «أوهام الحب» حركة السينما الشابة لأنه لا يمثل في الواقع إلا أوهام مخرجه شخصيا.. فهو يتوهم أن الأسئلة التي تتركها هو نفسه يمكن أن تشغل الجميع بحيث يمكن تحويلها الى فيلم ..

وأنا أبادر رغم ذلك فأعلن أنني مازلت لا أفهم بالضبط ما هي الحكاية في فيلم ممدوح شكرى «أوهام الحب».. سيقول لى : ليست هناك حكاية فنانا لا أصنع سينما «حديثة» .. ما هي المشكلة إذن ؟ ما هو الموقف ؟ ما هي الشخصيات التي يعالجها؟ شاب يصدمه جدا أن تخبر زوجته أصدقاءها بعلاقتها به قبل الزواج .. فيحرق نصف مليون سيجارة على الأقل فى حزن غير مبرر .. يكتشف بلا مناسبة بعد هذه الصدمة أن هناك احتمالا باصابتها بالسرطان .. لماذا ؟ ألم تكن مشكلته مع زوجته كافية لنزيد ميلودراميتها بحكاية السرطان ووجع القلب التي استهلكتها السينما المصرية ؟

والشاب الآخر لا يكاد يسمع هذه الحكاية حتى يجن هو الآخر ويتوقف تماما عن كل نشاطات حياته الأخرى ليتفرغ فقط لشرب نصف مليون كأس خمر .. لجرد أنه يشك فجأة فى أن حبيبته ليست غدا.. ثم ليسألها أغنى سؤال فى تاريخ السينما العالمية كلها : أنت لسه بنت ؟ وتتعدد المسائل وتتشابك وبعد كمية خمر وسجائر رهيبه جدا ينتهى الفيلم نهاية مفتوحة بون أن نصل إلى أجابة لهذه الأسئلة التي تترك الإنسان المعاصر فى بلبان - والبلاد المجاور أيضا ! - وهى : هل سميير مصاب بسرطان الدم بالفعل أم لا ؟ ثم : هل حبيبة صديقه «ليست بنت»؟ .. تصوروا مخرجا شابا يريد أن يغير وجه السينما المصرية التقليدية بقضايا ساذجة كهذه ! وإذا كان ممدوح شكرى حرا - وهو ليس حرا - فى تجاهل كل مشاكل شبابنا الحقيقية لكى يناقش فقط هذه الأسئلة التي لم تعد تشغل أحدا الا ممدوح شكرى شخصيا - بدليل أنه عالجه من قبل وبشكل مشابه فى الثالث الأخير الذى أخرجه من فيلم «٣ وجوه للحب» - والذي كتب أيضا قصة الجزئين الأخيرين منه - فليته عالج هذه القضية التي يعتقدها أن خطر قضاياها الآن .. علجا منطقيا على الأقل ..

لقد اختار من بين كل قطاعات شبابنا القطاع الوحيد الذى تعرفه السينما المصرية حتى الآن : قطاع شباب المنتزه والمعمورة الذى نراه يرقص طول الوقت ويشرب ويركب سيارات ويمارس الجنس فى الشقق الخاصة.. وهذا القطاع موجود حقيقى ولكنه لا يمثل شبابنا الحقيقى الذى يعانى من مشاكل مخالفة تماما ليس هنا مجال سردها. وأنا لا أعتقد أن شباب «الجيرك» هذا يعانى من أى مشكلة على الإطلاق، بعد أن حل كل مشاكله بطريقته الخاصة وبأقل قدر من التفكير وأكبر قدر من الاستمتاع الخالص بعيدا عن كل مشاكل البلد الحقيقية خارج حدود الشقة والسيارة والبارتى .. ومع ذلك فإن ممدوح شكرى يبدو مشغولا بهذه الفئة المسكنة من شبابنا

ويصنع لهم فيلما.. ولكنه يختار مشكلة لا تشغل من تفكيرهم لحظة .. فلا أعتقد أن أحدا ممن قدمهم ممدوح شكرى يمكن أن تشغله بالفعل مسألة العلاقات الجنسية قبل الزواج.. أو حتى بعده.. فكان المخرج فرض نفسه على طبقة لا يعرفها ولا لاعتقد شعار «دع الخلق الخالق» الذى تعتقه.. والورطة الحقيقية التى أوقع ممدوح شكرى نفسه فيها هى أنه اختار أن فئة من شبابنا لا تمثل.. ثم اختار من هذه الفئة مشكلة لا تشغلها فى الواقع لثانية واحدة.. ثم هو لم يقدم تفسيراً منطقياً لشيء.. ولا تحليلاً واعياً مبرراً للعلاقات والمواقف والشخصيات .. فكل شيء على الشاشة كما هو .. مقطوع الصلة بما قبله وما بعده وما حوله.. وكأن علينا أن نقبل كل شيء ونفهمه كما هو وبلا تساؤل .. وعندما حاول أن يبرر مثلا سلوك الصديقة صفاء أبو السعود - مع أن سلوكها كان معقولا الى حد ما وفى غير حاجة الى تبرير - قدم لنا أمها زوزو ماضى فى لقطة واحدة سريعة وشديدة السذاجة تسكر فيها وتقول أنها على خلاف مع زوجها.. أما سلوك نجلاء فتحتى نفسه فلا شيء يبرره إلا صيحتها البلهاء «عايزه أعيش!..» أما ما هو الواقع الاجتماعى لسمير - يوسف شعبان - الذى يبرر له أن يعيش هذه الحياة الرغدة .. فلا أحد يدري.. وأنا أراهم أن يكون فى الفيلم إشارة واحدة للمهنة التى يمارسها سمير.. لقد رأينا مرة يرسم.. فهل يعنى هذا أنه فنان؟ هل هو مهندس؟ هل رجل قضاء؟ نجم سينما؟ لا أحد يدري .. فهو سمير فقط .. بالحدود والملاح التى يقدمه بها الفيلم.. دون أن تخرج عن الإطار الضيق جدا الذى يرسمه له السيناريو .. مع أن فيلما كهذا غير قائم على الدراما التقليدية لابد أن يعتمد اعتمادا كافيا على رسم الشخصيات بحيث نفهم كل ظروفها المادية والنفسية التى تصنع بناء السيناريو الأساسى.. ولكن كل هذا لا يهم هنا كاتب السيناريو .. لأنه مشغول بما يريد هو فقط أن يقول وأن يصوره فى كائنات جميلة باعتباره المخرج أيضا ..

● مخرج موهوب ولكن

وممدوح شكرى مخرج موهوب بالفعل.. لن يجادل أحد فى هذا .. وواضح أنه يملك لغة سينمائية راقية.. وإحساسا مرهفا بالصورة والتشكيل وحركة الكاميرا والممثل وشريط الصوت وهى أدوات فنان السينما الأولى .. وهو يخوض تجربة صعبة بإخراج فيلم بالسينما سكوب .. حيث يمثل الكابر العريض تحديا أمام المخرج عليه أن يشغله محافظا على تكوين حركى وتشكيلى خاص .. وبالأذات فى فيلم لا يعتمد على الحركة السريعة والمجاميع بل على الشخصيات القليلة والحركة الهادئة وبالتالي على قدر كبير من اللقطات المقربة «الكوز» التى يصبح شغل الشاشة العريضة بها مشكلة.. وقد نجح ممدوح شكرى بالفعل فى العثور على حلول تشكيلية موفقة لهذه المشكلة.. وأحسنا معظم الوقت بأن هناك فنانا حساسا ومتصرفا وراء كل كابر.. ولكن الحلول التى وصل إليها - بمعاونة مدير التصوير عبده نصر ومهندس الديكور الشاب الموهوب الذى يقدم مفاجأة للفيلم المصرى أنسى أبو يوسف - كلها حلول جمالية وليست درامية..

بمعنى أنها مفروضة من تصميم هذه المجموعة المسيق على صنع كادر جميل تشكليا.. وعلى حساب تدفق الحدث أو الموقف الدرامى تدفقا طبيعيا.. فكل شيء فى هذا الفيلم مصطنع.. لأن المشكلة نفسها التى يعالجها مصطنعة ..

وبالتالى تصرف الممثلين والميزانسين والديكور والاكسسوار .. لكن الديكور بالذات قضيحة.. وهى ليست مسئولية مهندس الديكور بل مسئولية المخرج باعتباره خالق العمل كله وباعتباره «فنان فيلم» مثل ليلوش يكتب القصة والسيناريو والحوار ويخرج بنفسه .. وكان واضحا هنا أن يقدم ديكورا من المريح وليس من مصر .. أو بالقليل من باريس أو ميامى.. ولقد كنا نسال السينمائيين القدامى دائما : اين تعثرون على هذه الشقق الفخمة ليعيش فيها أبطالكم التمساء ؟ ولكن ممنوع شكرى وهو مخرج جديد فاق الجميع بعالمه الخرافى.. قدم لنا ثلاث شقق ، كل منها فى حجم ميدان التحرير.. وكل ما فيها مصنوع ليحقق فقط كادرا جميلا فى ذهن المخرج .. وندى من الوهم المخدر تتفق مع موضوع وهمى يقدمه مخرج يحيا فى عالم وهمى !

الألوان ؟ .. وهل كان الفيلم ملونا بالفعل ؟ أبدا .. كان كل مشهد «مصبوغا» فقط بلون مختلف.. بلون منطوق ولا ذوق ولا مجبر .. ولعنة الله على كلود ليلوش الذى صنع هذا فى «رجل وامرأة» ليقدم بالألوان اضافة درامية ونفسية لمواقف أبطاله لا يمكن فصلها عن سياق الحدث .. ولكنها تحوات عند ليلوش المصرى الى لعبة بالاخضر والاحمر .. وه السبب!! ..

السرقه بخفة دم !

ليست هذه محاولة لنقد فيلم «نهاية الشياطين».. فلقد كنت أحقق مرة فرأيت.. وإن أكون أحقق مرة أخرى لاناقشه بالعقل .. ولكنها مجرد محاولة لبدء الدهشة .. فكل شيء في هذا الفيلم وحوله يؤثر الدهشة..

● فكيف تمتلئ السينما مثلاً حتى آخر كرسي بجماهير طيبة تماماً وساذجة تدفع فلوسها لكي ترى هذا العالم الخرافي ولكي تصبغ في أنفاس الناس؟ وكيف كان النقاد يترفعون عن هذا النوع من الأفلام ترفعاً.. رغم كل السموم التي ترسبها في أنفاس الناس؟ وكيف تجيز الرقابة هذا العبث كله لمجرد أن شيئاً فيه لا يخالف لوائحها ولا يفسد «الحياء الجنسي» .. وأن كان يفسد الحياء الفكري والأخلاقي والتربوي..

● والمثير للدهشة ثانياً أن يبني مخرج ما حياته السينمائية كلها على هذا اللون بالذات من الأفلام .. وحوله مجموعة من الممثلين وكتاب السيناريو والنساء.. وأن تتكون من هذه التواطيف المعروفة والمكررة باستمرار فرقة منظمة ونشطة تماماً تحترف امتهان عقول الناس والضحك عليهم وإثارة أطماع غرائزهم : العنف .. الجنس.. النصب.. الرغبة في الإثراء السريع .. تزويق الجريمة .. تقديم المجرم كبطل شعبي محبوب وبمه خفيف .. لقد شاهدت آلاف الشبان والسيدات والفتيات – والأطفال أيضاً على صدور أمهاتهم – والرجال الكاسحين بعد يوم عمل مرهق وحياة صعبة.. شاهدوا عصابة ظريفة جداً من ثلاثة شبان تتحرف بدون سبب .. وتعيش حياة لذيذة جداً حافلة بالفلوس والنسوان.. وتتصب وتسرقة طول الوقت بخفة دم شديدة .. وتسطو على بنك وتسرقة مائة ألف جنيه بلعبة كلب الأطفال.. ويدخل زعيمها السجن ويخرج منه كالشجرة من العجين .. ويسترد الفلوس رغم ذلك .. وتفشل كل محاولات الشرطة في مطاردتهم.. ولولا خلافهم على اقتسام الثروة كالعادة.. لكان ممكناً جداً أن يفلتوا .. هل تبرر النهاية التي يموت فيها اللصوص بالصدفة كل ما رآه الناس من خفة دمهم طول الوقت.. يوسف شعبان يمتصغ اللبانة مثل رود ستايجر وفريد شوقي يكرر باستمرار «الله يخرب بيوتكم» لترتفع ضحكات الناس ومشاركتهم العاطفية الكاملة للصوم .

● أيها المؤلفون .. المخرجون .. الممثلون .. التجار .. الرقابة .. النقاد الصامتون .. ما الذي تدبرونه بالضبط لجمهور مرهق ؟ ..

هو .. الى قتل باباها! ..

وحل عبقرى لأزمة السينما

إذا كان عمر المخرج نيازي مصطفى فى العمل السينمائى .. من عمر السينما المصرية نفسها .. «!» فان الانسان لابد أن ينتظر شيئا يريد هذا الرجل أن يقوله. ولابد أن يكون هناك سبب يجعله يصمم على أن يخرج أفلاما .. ولكن أن يقدم هذا الرجل بين وقت وآخر فيلما «مثل العتبة جاز، وانت الى قتل باباها» .. فان المسألة تدعو لأن نسأل: ما الذى تريده بالضبط؟ ولماذا لا تتوقف تماما عن هذه اللعبة ويكفى جدا تحفك الخالدة «عنتر وعيلة» وكل الروائع الأخرى فى حياتك الحافلة؟ لماذا لا تكف لتستريح على الأقل؟ وما الذى يمكن أن يحدث للسينما المصرية والمستقبل البشرية كلها لو توقف نيازي مصطفى – ومائة مخرج مصرى قديم آخر على الأقل – عن ممارسة هذه اللعبة السخيفة .

لقد قرأت من شهر واحد أن المخرج نيازي مصطفى أصيب بمرض ما وأنه سافر الى ألمانيا ليعالج – حيث تعلم السينما لأول مرة من عشرات السنين – وأحسست بألم حقيقى على رجل يرهق نفسه بهذا الشكل بسبب اصراره الشديد على امتاعنا بأفلامه .. ودعوات له بأخلاص شديد أن يشفيه الله على شرط أن يستريح تماما وينتبه لصحته .. ولكنى قرأت بالضبط وأنا أكتب هذه السطور – وكنت خارجا لتوى من تحفته الأخيرة «انت الى قتل باباها» – أنه عاد من ألمانيا وسيبدأ فى الشهر القادم تصوير فيلمه الجديد «فيفازالطا» لشويكار والمهندس.

انن فلا فائدة . فالرجل استرد صفته واسترد أيضا اصراره على الاستمرار فى أداء رسالته المقدسة .. ولا حول ولا قوة الا بالله .. ولا مناص أيضا من أن يقول له أحد أن هذا الذى يصنعه لا لزوم له أبدا ..

وأنا أفكر الآن جديا فى تكوين رابطة انسانية تضم جمهور هذا النوع كله من الأفلام – وليست أفلام نيازي فقط – بحيث تدفع ثمن التذكرة للمنتج مباشرة دون أن تضطر لمشاهدة الفيلم.. ويقوم هو بتوزيعه على أسرة الفيلم دون أن يغادروا بيوتهم ..

و أنت الى قتل باباها « ليس القضية .. بل مجرد نموذج . نموذج لقصص بوليسية رديئة يكتبها تلامذة أرسين لويين .. وكوميديا ثقيلة الدم جدا من ثنائى واضح أنه فقد شعبيته وفقد حتى الانسجام بين بطليه .. وناس لا تحترم نفسها ولا تحترم الجمهور .

انهض لقد بعثت

السينما العظيمة هي التي تجعلك تتذكر بلدك.. وفي نفس الوقت فإن الفيلم العظيم هو الذي تتذكره في قلب الأحداث.. بحيث تصبح هناك هذه الصلة الحميمة بين رؤيا الفنان وروح الشعب الكامنة تحت السطح . وعندما سقطت أمام الحزن الكبير كل التقاليد والمخاوف ورواسب خجل القرون الطويلة.. هذا الحزن الذي جعل كل عروس مصرية تلبس الحداد لأن الموت العام هنا أصبح موتا شخصيا لرجلها الخاص.. حاولت أن أتذكر فيلما مصرية واحدا يرتفع الى جلال اللحظة فلم أجد . رغم أن الموت كان يمثل دائما الحقيقة الكبرى في وجدان المصريين .. وكان يلون أيامهم كلها بمنذ فجر التاريخ بالحزن .. حيث يحمل المصري لموته قداسة خاصة.. وتصبح للموت «حياة» كاملة لا بد أن تستأنف في عالم آخر .. وحيث يصبح الميت أبا تحمله الشمس الغاربة الى الشاطئ الآخر للنهر.. لكنه سيعود !

ولكني تذكرت «المهيماء» .. فهذا الفيلم الغريب لا يحكى شيئا إلا هذا الاحساس بالضبط بقداسة الموت.. ليست هناك أية حنونة غير احساس ونيس بطل الفيلم الشاب بلحظة الموت هذه .. فعندما رأى جثمان أبيه يدفن أمامه في جوف الأرض تتغير نظرتة كلها الى العالم ويرفض أن تاكل قبيلته عيشها من نهش التوابيت وهذه هي الصلة المقدسة السرمدية بين المصري وموتاه ويركع ونيس أمام قبر أبيه مغمغما : ما هذا السر الذي جعلني أخشى النظر اليك يا أبى ؟ ويبوح بعد ذلك بسر القبيلة كلها لأقندية الآثار . لكي ترحل توابيت الفراغة في سلام بعيدا عن الأيدي التي تهشها ! وينتهي الفيلم بموكب التوابيت الجنائزى . وهذه الكلمات على الشاشة من كتاب الموتى الفرعونى «انهض قلن تقنى.. لقد تويت باسمك .. لقد بعثت ! »

فيلم .. من عالم حسن الإمام

مثل عالم برجمان .. وعالم فيليني .. فإن حسن الإمام أيضا له عالمه .. يصبح كل منها جزءا خاصا جدا ويحدد المعالم من نسيا حسن الامام .. ويحيث تصبح حتى روايات نجيب محفوظ التي يخرجها حسن الامام هي جزء من عالمه هو أولا وليس عالم نجيب محفوظ .. ولا حتى تولستوى .. الذي يأخذ الآن - في مصر عام ٧٠ وبعد ثلاث سنوات من النكسة - روايته «البعث» ليخرجها في السينما .. لسبب لا يدريه أحد .. ولا المؤسسة الرسمية التي تنفق الآلاف على هذا النوع من الأفلام ويسخاه شديد .. وتصرخ مولودة اذا أعطت الشبان ملايم فبدوها .. ومنطق المؤسسة أن حسن الامام هو مخرج شبابك ناضج جدا .. يعرف تماما ما الذي يعجب الجمهور .. وبالتالي تعرف المؤسسة كيف تبيع وكيف تسترد فلوسها .. وهذا المنطق سليم تماما .. فالجمهور بالفعل عايز كده .. ولكن الذي جعله عايز كده هو نفس المؤسسة التي جاءت لتثري خبرة تجار السينما المصرية طوال أربعين سنة .. وهو نفس حسن الامام الذي ربي جمهورنا على أفلامه هو وغيره من صناع «التجيشة» السينمائية المخررة .. التي تصل الى قمة هبوطها واغرائها التجاري الرخيص في «دلال المصرية» .. فلا شيء جديد على عالم حسن الامام الذي رأيناه في كل أفلامه .. وهو يبدو هنا أقوى حتى من نجيب محفوظ الذي قام بتعمير القصة .. وأقوى حتى من تولستوى نفسه .. لأنه سيخضع أي قصة في العالم لرؤياه هو الخاصة : الميلودراما الرديئة عن البنت المظلومة أو المومس الفاضلة .. الخطب والمواظع عن الدنيا الفدارة والزمن الاغبر .. وظلم الأغنياء الفقراء .. الحل الاشتراكي الرائع لمشاكل الفقراء بأن يتترده ابن الذوات في حوارى العزبة الفقيرة فيقرر فجأة أن يوزع الأرض على الفقراء .. المحاكم والآيات القرآنية .. السجن .. الخروج من السجن .. التمثيل الزاعق .. الرشح المستمر من ماجدة الخطيب .. ؟ .. والجمهور بالفعل عايز كده ولكن لأن المؤسسة أولا عايزة كده ولأن حسن الامام أولا وآخر عايز كده .. مش كده ؟

الصوص .. على موعد مع الأشرار

يبدو أن حسام الدين مصطفى محتاج لناقد منقرغ .. لا يصنع شيئا أكثر من أن يلف على

نور السينما ليتابع أفلامه التي تنهمر كالسيل.. لا أحد يدري متى يفكر فيها هذا المخرج العجيب .. ومتى يخرجها .. بل لا ندري نحن أنفسنا كيف يمكن أن نتابعها بمجرد الفرجة.. والذين يعرفون القليل جدا عن السينما كحكمة اقتصادية مكلفة ومعقدة جدا تعجز عن ممارستها أحيانا شركات مؤسسات ضخمة .. يندشش تماما كيف يستطيع هذا الجهاز الفردى الموهوب الذى اسمه حسام الدين مصطفى أن يصبح بمفرده مؤسسة كاملة لا تتوقف فحسام يوازى نشاط مؤسسة السينما بكل مديرىها ومكاتبها وأوراقها وآلاف موظفيها ونظاراتها السوداء.. وأفلامها فى نفس الوقت ليست أفضل جدا من أفلامه ! ..

ومنتهى المجد طبعاً أن يعرض لأى مخرج فى العالم فيلمان فى وقت واحد... ولكن هذا يحدث كثيرا لحسام مصطفى .. وهذا الأسبوع شاهدت له فيلمين لم استطع التفرقة بين اسميهما.. لكن أحدهما فيه لصوص والآخر أشرار.. وكل أفلام حسام مصطفى تحمل حتى فى أسمائها حكاية اللصوص أو الأشرار أو المفاشرين.. وعددهم يكون ثلاثة دائما.. وما يفعلونه فى فيلم يغلونه فى كل الأفلام.. لأن المخرج يكرر نفسه ويبدو عاجزا تماما عن الخروج بحلول تفكيره عن عالم القتل والصوص والداعات .. وهو يجيد تكتيك السينما بلا شك على المستوى الحرفى.. أى أنه صناعى عارف شغله.. وهو يستطيع أن يثيرك فى النقائض الأولى من فيلمه.. ولكنك تكتشف نورا أنك أمام أكاذيب وأن فلوسك ضاعت .. فالمسألة لا تخرج أبدا عن عصابة تسرق شيئا وتدخل السجن وتهرب منه وتموت فى النهاية لأن حسام مصطفى رجل أخلاقى أيضا ويريد أن يقول أن «الجريمة لا تغدو».. ولكنه لا يقول ذلك الا من خلال عملية تشويق وتزويق للجريمة وجعلها أكثر شعبية ومن خلال استهلاك كل مغريات الجريمة والمغامرة وتعرية أجساد البطلات.. ولكن حتى المستوى الحرفى لحسام يحدّر تماما فى «لصوص على موعد» الذى يقدم أسوأ ما فى السينما المصرية والتركية معا.. بينما يقدم «الأشرار» مجرد محاولة لاختيار مكان تصوير جديد.. وبعض مغامرات عنتر وعيلة التي لا أدرى كيف يقع فيها مخرج ذكى مثله لابد أن يغير وأن يجد نفسه .. فالحياة مليئة بالناس الشرفاء والكاذبين كما هى مليئة باللصوص والأشرار .. يا صاحبي ..

عن « الوادى الأصفر » !

خرجت من فيلم «الوادى الأصفر» ليسألنى مخرجى ممنوح شكرى عن رأيى. قلت: ردىّ جدا..
ما رأيك أنت كمخرج وكاتب قصة وسيناريو وحوار ؟

قال : أوافقك أنه ردىّ جدا ومسطح أيضا.. اكتشفت بعد عامين من انتهائى منه أنه تجربة
سببة من جميع النواحي فكريا .. ومن ناحية عملى كمخرج أيضا ..
● ولماذا أخرجته إذن ؟

- كان هذا فيلمى الأول .. وكنت فى حاجة الى فرصة عمل بعد أن رفض التوزيع عرض
فيلمى الأول القصير «شئ زهران».. وكنت مشحونا بالأفكار ومحاولة التجديد .. ولكن الفيلم لم
يحقق لا الأفكار ولا التجديد ..

● ما هى عيوب الفيلم فى رأيك أنت ؟

- النظرة السوداوية .. والموضوع الذى لا يهم أحدا الآن .. وعدم دراستى للبيئة البدوية.. بل
عدم الدراسة المتأنية للتجربة كلها..

● فى «أوهام الحب» قلنا أن هناك مخرجاً جيداً على مستوى التكنيك على الأقل .. أما
«الوادى الأصفر» فلا تكنيك ولا حاجة أبدا ..

- تكنيكيا لا أتصور أن هذا فيلم .. وربما لو أتيت لنا فرصة للتجارب أثناء الدراسة لكشفنا
عن أنفسنا مبكرا .. وهذه مهمة معهد السينما أو أى وحدة تجريبية يعمل فيها الشبان سنة
ليأخذوا فرصتهم .

● ولكن أحدا من الشبان لم يأخذ فرصا مثلك.. حتى يبدو الآن أنك أضرت بقضية الشبان
كلم ؟

- بالمعنى القريب يبدو أننى ضررتهم.. لكن بالمعنى الأبعد فأقلامى أكدت حقيقة أن الشبان
لديهم طاقة ومعظمهم موهوبون.. فقط لابد من إتاحة الفرص لكى يخطئوا ويتقدموا بدون أخطاء..

● بعد هذين الفيلمين ما رأيك أنت فى ممنوح شكرى كمخرج ؟

- انسان لديه طاقة يريد التنفيس عنها بأى صورة وعندما تأتيه الفرصة يندفع لكى لا تهرب

منه .. فيتشبث بها دون ترو أو تفكير كاف ..

● **ولكنك مسئول عن كل عناصر الفيلم الربية والاذات التمثيل الذي كان بشعاً ؟**

- المخرجون الشبان يتأثرون بمدارس أجنبية تعتمد على قدرة الممثل دون أن يكون هناك ارتباط بالواقع المصرى.. وعند محاولة التطبيق هنا تصبح هذه النظريات عبثاً ..

● **وماذا تتوى أن تفعل الآن .. أنا رأى ألا تقترب من حكاية السيناريو والحوار أبدا ؟**

- فعلاً .. أنا أستعين الآن بكثير من العقول المثقفة ولم أعد أنور داخل ذاتى.. وسأحاول كمخرج أن أثبت أن الشبان رغم أخطائهم يمكنهم تقديم فن عظيم وأعدك بتحقيق هذا فى فلمى القادم !

قلت : ربنا يعطيك الصحة !

مقالات عام: ۱۹۷۱

« السراب » ومخرج يجىء « على مهله » !

إذا كانت أزمة السينما المصرية هي أزمة فكر أساسا .. فإنها أيضا أزمة المخرج الذى يستطيع أن يمنع هذا الفكر جسدا سينمائيا حيا لا يمكن أن يصل للناس إلا من خلاله .. والذى تستطيع موهبته وأدواته السينمائية وحدها كضالقي حقيقي للفيلم أن ينفذ بهذا الفكر الى وجدان الناس أو أن يجهبض الفكر والسينما معا .

وفى « السراب » لا نملك إلا أن نرحب بأنور الشناوى مخرج جديد عمل طويلا فى بلاتوهات السينما المصرية التقليدية ولم تلوثه .. بل لم تجعله حتى يتعجل «المجد» فهو يبدو قد فكر طويلا وتردد قبل أن يقدم على أخطر خطوة فى حياة مخرج سينما .. وهى أن يتحول من مساعد مخرج الى مخرج .. وفى دول العالم المتحضرة سينمائيا يعمل المخرج طويلا فى الأفلام التسجيلية والقصيرة حتى يتعلم تماما ويتأكد من نفسه قبل أن يقترب من فيلمه الطويل الأول .. ولكن الأفلام القصيرة فى مصر أسطورة لا وجود لها بالطبع .. وهى لا تصنع مجدا ولا تعلم أحدا .. ومن هنا يتعجل الشبان عننا كثيرا ليخرجوا أفلامهم الطويلة .

ولكنى احترم فى أنور الشناوى تمهله الشديد هذا قبل أن يتحول الى مخرج .. ولقد يكون هذا التمهل عن خوف فى طبيعة الرجل أو عدم ثقة فى النفس أو حتى عدم توفر الفرصة .. فأنا لا أعلم أسبابه بالضبط .. ولكن النتيجة أن «السراب» يقدم لنا مخرجا جيدا بالحدود التقليدية للفيلم المصرى .. بل أنه يبدو أفضل وأكثر خبرة من مخرجين كبار يعملون من عشرين سنة مثلا .. والأهم من ذلك أنه يبدو أكثر جدية أيضا .. واختياره قصة صعبة مثل «السراب» لنجيب محفوظ يؤكد شجاعته وليس تردده .. وهو يقدم فى النهاية فيلما نظيفا .. بالمعنى التقليدى أيضا لهذه الكلمة .. وأسلوبه السينمائى يذكرنى بكمال الشيخ فى الايقاع المتأنى والكاميرا الرصينة المتحركة بحذر وتفضيل حجم الكادر المتوسط .. وإن كان «يجازف» بالنزول بالكاميرا الى الشارع وهى مسألة ما زالت تبتو مربعة لبعض مخرجينا .. ولكن أنور الشناوى «يكشف» فى الشارع أماكن تصوير معبرة جدا سينمائيا مع أنها موجودة أمامنا طول عمرها .. فمن فكر مثلا من قبل فى تصوير انفاق المترو والكبارى الملطخة فوقه مع أنها تحقق فى «السراب» صورة سينمائية بدیعة

بالفعل تكسر فقر وتكرار وسخافة أماكن التصوير في الفيلم المصرى.

ورغم صعوبة موضوعات التحليل النفسى والجنسى بالنسبة لأفلامنا عموماً .. فإن سيناريو «السراب» يبدو منطقياً ومقنعاً وخالياً من السذاجة المضحكة لأفلامنا الماثلة .. ونحن نرى هنا محاولة فاهمة لربط العقدة بأسبابها .. دون أن نرى المحاولة المضحكة لعلها .. والايحاءات الجنسية - رغم زيادتها أحياناً واعتمادها على اللفظ - تبدو مبررة .. حتى تنفيذ مشهد العادة السرية التى يمارسها كامل يتم بلباقة ويصدق ينكرنا «بقناوى» فى «باب الحديد» ليوسف شاهين وينجو من المأزق الكوميدي الذى انتهى اليه سعيد مرزوق بنفس المشهد فى «زوجتى والكلب» .. وعقدة كامل تختلط بين تعلق أمه شبه الجنسى به وبين تجربته المبتورة مع الخادمة .. ولقد أوحى لنا السيناريو بأنه سيربط بين أزمة البطل وقرب البيت من شريط المترو والسمافور الذى رأيناه يفتح مرة واحدة ثم لم نر هذه العلاقة تنمو أو تلعب دوراً رمزياً .. ويتحمل السيناريو والإخراج مسئولية مشهد لحفلة فى الملهى الليلي الرديئ والممل .. ومسئولية افتراض الطبيب النفسى لنزوجة «السكرانة» الراغبة جنسياً دون أن توحى شخصية الطبيب ولا ظروف العلاقة نفسها بمثل هذا الافتراض المفاجئ .. وكنت أحب أيضاً أن يتخلص أنور الشناوى من آخر ما ورثه من السينما التقليدية التى عمل بها طويلاً وهو رقصة البطن التى يبدو الفرح كله مفتعلاً من أجلها .. فهو يمكن أن يكون مخرجاً جيداً من غير رقصة شرقية .. ومن غير الديكور الخالد للبيت المصرى الخرافى : الصالة التى يتصدرها سلم شمال يؤدى الى حجرة نوم وسلم يمين يؤدى الى حجرة نوم وأخرى متواجهتين .. والموسيقى البشعة التى أطلقها أنثريه رايدر فى مشهد وفاة البطلة وكأنه يتعنى الفيلم نفسه .. !

« الاختيار » اختيارنا نحن !

يؤكد يوسف شاهين في « الاختيار » مرة أخرى أنه المخرج الوحيد القادر الآن - وفي ظل ظروف السينما المصرية من ناحية .. والمناخ الفكري الراكد والمستسهل من ناحية أخرى - على أن يصنع فنا عظيما .. وعلى ألا يركد هو الآخر ويستسهل .. بل يقدم مزيدا من السينما الصعبة .. أى السينما التى تقف فى وجه التيار الجارف الذى ينهال على جمهورنا الآن ويبحث فقط عن نقوده ويبيع له فى مقابلها أى شىء إلا الفن : الجنس والاثارة والرقص والغناء والألوان والميلودراما والكوميديا السخيفة وامتهان عقل الانسان بل وكرامته الأدبية نفسها .. ويجيء يوسف شاهين ليبقى وحده ويقول شيئا مخالفا .. قد يصدن الناس لأنه يقلقهم ويثير تفكيرهم ويدفعهم الى البحث داخل نواتهم وعلاقاتهم وأن نلاقهم وعيوب مجتمعهم كله وأخطائه .. وليدفعهم بعد هذا كله الى أن يحسوا بشىء من القلق .. ويؤثروا من الخجل أيضا ...

ويستمر يوسف شاهين كما كان دائما منذ فيلمه الأول .. فنانا عظيما ومخلصا وملتزما ورغم تربيته الأجنبية ولفته العربية المتعثرة وعقله المتفتح على الفكر الأوربي ودراسة السينما فى أمريكا وليس فى شارع الهرم .. فانه يبقى مصريا حتى النخاع .. حساسا لمصر ومشاكل الواقع المصرى أكثر من كل الذين تلقوا ثقافتهم السينمائية فى مقاهى عماد الدين .. لأن المصرية هنا ليست لغة وإنما هى التزام حقيقى بمصر ومشاكل المصريين وسلوكهم ونقاط ضعفهم وقوتهم وأحلامهم الى حياة أفضل وأكثر نقاء .. وفى أفلام يوسف شاهين كلها - وأرجو أن أتمكن من مشاهدتها من جديد وكتابة دراسة طويلة عنها - نلمح دائما خيطا متصلا لفنان قلق ومتوتر يحاول أن يقول شيئا .. وقيمة يوسف شاهين هنا ليست فى أنه أقرب مخرجينا الى « تكنيك » السينما الحديثة فى العالم .. بل فى هذا الالتزام الجاد بأن يقول شيئا عن مجتمعه .. قد يكون هذا الشىء ناضجا تماما فكريا أو سائجا الى حد ما بحكم عدم اكتمال الرؤية السليمة لواقعنا .. ولكن هذا الوهج النبيل الذى يشيع فى أفلامه لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا لموقف فكري للفنان تجاه عالمه .. وهو موقف تسنده بلا شك خلفية سياسية قد لا تبدو بوضوح شديد فى أفلام يوسف

شاهين لأنه لم يطلقها كلها بوضوح في ظل الظروف التي يصنع فيها أفلامه.. وفي «الاختيار» لا يصل يوسف شاهين فقط إلى قمة نضجه الفني كمخرج سينما يقترب بأفلامنا كثيرا من المستوى العالمي الراقى.. بل يبلغ أيضا قمة نضجه الفكرى.. فيقدم لنا فيلما عن مصر ٧٠ بكل ما يقلقها ويحيرها ويدفعها إلى الاختيار المصيرى: بين سيد المثقف الانتهازى الذى وصل .. ومحمود البحار الصادق المنطلق .. والاثنان هما نفس الشخص .. أى واحد منا .. ولذلك فالاختيار هو اختيارنا نحن !

ملكة الليل الأسود .. أو البهيم !

ألف محمد العشري رسالة من ٤٠٠ صفحة حصل بها على الدكتوراه في اقتصاديات السينما .. وعندما حاول أن يطبق علمه الغزير الذي يمكن أن ينقذ السينما المصرية من مستقبلها التمس .. قدم أول منتج مصرى يحمل لقب دكتور .. فليما لا يحتاج انتاجه الى مجرد الليسانس .. لأننا نرى طوال أربعين سنة أفلاما مثله قدمها منتجون لا يحملون الاعدادية .. ومعنى هذا أن الدكتور درس وفكر وحصل على درجة أكاديمية ضخمة ثم عندما أراد أن يعمل بالفعل ألقى كل هذا وراء ظهره وتذكر فقط أنه مجرد جزء من جهاز السينما التجارية القديمة .. ومعنى هذا أن مشكلة السينما المصرية ليست مشكلة درجات جامعية ولا عبقریات على الورق .. وإنما هى مشكلة مناخ عام مستهلك تماما ومبتذل ينقصه الفكر الواعى أولا .. ومجرد الذوق الفنى السليم ثانيا .. ثم الرقبة الحقيقية فى صنع سينما نظيفة أولا وأخيرا !

ولا أحد يدرى - ثالثا - كيف يصبح ميرزا ومشروعا وطبيعيا جدا مثل شروق الشمس كل يوم .. أن تنفق عشرات الآلاف - التى أصبح مألوفها الآن أن تتخطى المائة ألف - على أفلام فاشلة وهابطة ومهينة لاحساسنا البشرى .. يخرجها عجائز وجبابرة وعماقة السينما المصرية القديمة .. ولا تدر ميلما واحدا .. ويبتسم المليونون رغم ذلك للعجائز فى المكاتب وقاعات الفنادق ويمارس الجميع أعمالهم اليومية فى هدوء أقرب الى البلبلة .. بينما يصرخ الجميع لو أعطوا لمخرج عشرين ألف جنيه ليصنع بها فيلما .. لا يمكن أيا كان فشله .. أن يكون أردأ ولا أشنع مما يصنعه هؤلاء العباقرة المستريحون المستقرون ؟

وبينما يتفق السينمائيون الشباب عمرهم فى مؤسسة المطاحن والمخابز وعلى مواثد ايزافتش يتسولون فرصا للعمل .. ويركعون تحت أقدام «بهوات» المؤسسة لكى تتفضل وتكرم فتسمح لهم أن تدخل شريكة فى أفلامهم ويظرف أقرب الى الامتحان والقتل اليومى لطاقتهم .. وبأجور مئولة ومخفضة أقرب الى الصدقة والاحسان ؟ ..

لماذا تنفق هذه الأموال ويسخاء ويسهولة لفيلم مثل «ملكة الليل» :

١ - يعالج موضوعا ميولوراميا سخيفا عن مشاة صاحبة كباريه ..

- ٢ - يتجاهل كل مشاكل الناس الحقيقية فى مصر عام ٧١ ..
- ٣ - يسمح لمنتج بكتور أن يقدم فيلما شديد التفاهة متجاهلا كل دراساته العلمية ..
- ٤ - يعطى فرصة عمل لمخرج قديم انتهى من زمن ولم يعد قادرا على ملاحقة حياتنا العصرية.. لا فكريا ولا فنيا..
- ٥ - يبذل أموالنا فى فيلم بالألوان والفيكرات والاستعراضات الشديدة الرداءة..
- ٦ - يحقق مستوى قبيحا - بمعنى الوحاشة - فى كل شيء : الألوان .. النطق .. الديكورات .. الملابس .. الوجوه.. الرقصات أشكال الكومبارس .. حركة الكاميرا .. الموسيقى .. الماكياج ..
- ٧ - يقدم مجموعة ممثلين لا يقدمون أى مستوى فنى جدير بمنحهم فرص عمل .. باستثناء ممثلة صغيرة مديحة سالم كنت قد نسيتها لأنها لم تعد تشتغل .. لأن جهاز السينما الحالى لا يمكن أن يمنحها فرصة عمل لأنها تبدو ممثلة نظيفة.. وكمان بتعرف تمثّل..
- ٨ - صحيح أن الفيلم لا يقدم جنسا ولا اثارة ولا أجسادا عارية.. ولكن ليس معنى هذا أنه ليس مبتذلا .. فالابتذال يمكن أن يكون فى المستوى الرديء والضحالة وقلة النطق.. وفى قصة الفيلم التفاهة عن مجتمع الكباريه والراقصة والقواد والزباين وإن كان يحاول أن يمجّد هذا الجو فى النهاية ويصنع من الراقصة قديسة بالعافية!
- ٩ - يحقق مستوى بشما فى حرفيات السينما : الإخراج والتصوير و .. و .. حتى فى اختيار الماكياج وزوايا التصوير لبطله الفيلم نفسها التى قدمها فى أفصح صورة وكأن الفيلم نفسه مؤامرة ضدها .
- ١٠ - يقدم استعراضات وبيكرات ضخمة بطلتها ممثلة لا تعرف الرقص.. فتكون الوحيدة فى الاستعراضات التى لا ترقص.. وتكتفى لمداراة مجهزها بهز قطعة فراء فى وجه الكاميرا.. طيب ليه الموضوع ده .. أو ليه البطله دى ؟ ..
- ويعد يا عزيزى حسن الامام .. فانى أود أن أعترلك .. فالآن فقط أنركت قيمتك «كأستاذ» حقيقى لئلا هذه المسائل .. «وايه رماك على المرء الذى أمر منه طبعيا؟» .

الفرق بين الأمل والبلاهة

لا يوحي اسم فيلم «شباب في عاصفة» ولا اسم مخرجه بأكثر من فيلم فاشل آخر من تلك الأفلام التي يتصفنا بها مخرجو التلفزيون العربي عندما يقررون فجأة أن ينقلوا عبقرياتهم الفذة الى ميدان السينما أيضا .. فالظاهرة الغريبة أن السينما الجديدة في العالم كله تدين الآن بنجاحها لمخرجي التلفزيون الشبان.. وأسماء سيدنى لوميت وجون فرانكنها يمر وسيدنى بولاك ويبتز واتكز لم تحقق بريقها في السينما الا بعد أن استوعبت تماما تجربة التلفزيون .

ولكن «شباب في عاصفة» رغم سخافة اسمه وعدم تعبيره عن الموضوع أيضا .. يفاجئني بفيلم جيد.. جيد مضمونا أولا .. بل من أهم الأفلام المصرية التي يمكن أن نقول شيئا .. ولولا ظروفه التعيس في التنفيذ وفي العرض لتمكن أن يكون من أهم أفلامنا في السنوات الأخيرة.. إن مخرجه عادل صادق يبدو مجتهدا وطموحا في محاولته تقديم فيلم نظيف ولا يستفز بكل سينات السينما المصرية ومخرجيها كبار الجهاذة واختياره لموضوع قوى وجريء كهذا يؤكد جديته وإخلاصه بالفعل وهذه ميزة لأبد من ذكرها أولا لعادل صادق... ولكن واضح أيضا تأثيره الشديد بأسلوب التلفزيون في الإيقاع العام للفيلم وحتى في استخدام حركة الكاميرا الاحجام المتوسطة غالبا بل والديكور نفسه.. وهو ينجح في توظيف «الفانتازيا» لتبديد رتابة الجو ويطء الإيقاع .. بحيث تصبح الأحلام والخيالات في موضعها الدرامي والجمالي الصحيح.. وهي تعبيرات رمزية جيدة في نفس الوقت ولم يقع في خطأ ابتذالها.. وإن كان الذي هبط بحرارة الفيلم فقر التنفيذ وعدم ملامسة بعض الممثلين لأنوارهم الهامة.. وفي سيناريو سعد الدين وهبه الجيد تجو هناك ثغرات تستفزك .. مثل مسألة التكتيك على الشاب السياسي.. فالسخرية هنا لم تكن من شخصيته هو المدعية والمثيرة.. بل من مبادئ نفسها .. ربما لأن الشخصية نفسها مرسومة دون عناية.. مثل شخصية الشاب المتدين أيضا المحشورة دون عمق كاف .. ولكن يبقى السيناريو والحوار قيمته الأولى كفضل وأجراً ما قيل عن عيوب مجتمع كاذب ومنافق.. تبدأ فيه الكتابة الظالمة مجرد همسة لتصبح قانونا .. يصدق الجميع بدافع الخوف الذي يعيش في أعماق ناس يغمضون عيونهم لأنهم ملوثون ومرضى وكذابون وأجن من أن يواجهوا الحقيقة.. والحقيقة هي أنه في هذا الجو الملوث لا يمكن أن تنتصر فضيلة ولا قيمة نظيفة.. لأن الكل يسقط بدافع الاستسهال .. ويصبح الأمل والتفاؤل نوعا من البلاهة !! ..

« الاختيار »

توحى اللقطات الأولى.. بل والجو العام لفيلم «الاختيار» بأننا أمام فيلم بوليسى.. لقد اختار يوسف شاهين لبناء سيناريو فيلمه هذا الشكل بالفعل.. الجريمة الغامضة والبوليس فى جانب والمتهم فى جانب آخر.. ومن خلال تعقد خيوط التحقيقات المتوالية وتداخلها.. ينفرج الخموض تدريجيا.. ونصل مع فرج مفتش البوليس.. وروى مساعدته الشاب الى القاتل الحقيقى.. ولكننا نحس مع ذلك، وبعد أن يختفى من الشاشة المصباح الأحمر الدائر على سطح عربة البوليس ليوحى لنا محذرا من الخطر القادم بعد كلمة «النهاية» التى لم نرها كالعادة فى آخر الفيلم.. نحس أن هذا القاتل نفسه سيد مراد المثقف الانتهازى.. يمكن أن يكون هو نفسه محمود مراد البحار البسيط المنطوق.. ويمكن أن يكون العكس .. فكلا الاثنين توأم الآخر.. وقد يكون هو نفسه.. وقد لا يكون هناك توأم على الإطلاق.. حيث أننا لم نر أحدهما الا من خلال تصورات الآخر .. وتصبح هذه المسألة غير هامة من أساسها.. أن يكون هناك سيد ومحمود أو سيد فقط .. وأن يكون أحدهما قد قتل الآخر أو أنه خلقه فقط على الورق لنراه نحن على الشاشة.. وأن تكون هناك جريمة قتل فعلا أو لا تكون فانها وسيلة من يوسف شاهين ليقول أشياء أخرى.. أو حيلة فى شكل سينمائى ليلفت أنظارنا الى جريمة أخرى حقيقية وتحقق بالفعل حولنا كل يوم.. ونساهم كلنا فى ارتكابها بمجرد الصمت عليها والاكتماء بالفرجة .. بحيث يصبح القاتل الحقيقى هو كل منا.. حيث يزوج فى داخلنا سيد ومحمود معا .. ويقول المصباح الأحمر فى آخر الفيلم الذى يحل محل «النهاية» التقليدية أن المخرج يمهلنا فلا يجعل نهاية سيد – الجنون – هو نهايتنا أيضا .. ولكن مع ذلك يحفرنا من أنها يمكن أن تكون نهايتنا اذا لم نصنع شيئا لمنع الكارثة بل اكتفينا بتجاهلها كالعادة !

● قلت ليوسف شاهين : يثير شكل بناء السيناريو فى «الاختيار» كثيرا من الاهتمام والدهشة أيضا لأنك تقدم بمفردك على هذا البناء الذى شاع أخيرا فى السينما الحديثة..
قال : أستطيع أن أقول إن هذه أول مرة أكتب سيناريو يتبع كاملا منى.. كنت دائما ألتدخل فى السيناريو وأوجهه.. ولكن هذا السيناريو كله منى أنا.. شاورت فقط بعض الأصدقاء فى بعض

الأمور.. ربما كلمة هنا أو كلمة هناك .. ولكنى مسئول عن كل الجيد والردئ فيه .. ولقد ساعدتنى بالمصدفة ظروف مادية خاصة على أن أتفرغ تماما لاعداد السيناريو قبل التصوير .. وحقق هذا فارقا كبيرا بين «الاختيار» وأفلامى السابقة.. لأنه أول سيناريو يمكن اعتباره عملا ذاتيا لى..

• ولكن «باب الحفيد» كان أيضا عملا ذاتيا لك ؟

- لقد تدخلت فى سيناريو كل أفلامى السابقة بشكل مباشر ولكن تدخلى كان قائما على الاحساس التلقائى والخبرة المكتسبة.. ولكن جاء وقت أنركت فيه أن المتخصصين فى «علم السيناريو ليسوا بالكثرة الكافية».. وفى نفس الوقت كانت قد اتضحت فى السينما الحديثة فكرة أن الفيلم هو العمل المتكامل لمخرجه.. أو «الفيلم بوتير» - فيلم المؤلف - ومن ناحية ثالثة ظهرت كتب فى فن كتابة السيناريو لم تكن موجودة من قبل.. ومع هذه العوامل كلها مرت بى ظروف خاصة سمحت لى بالنمو الذهنى والوصول الى فهم أبعد .. بحيث تحقق لى نوع من الوعى السياسى كان موجودا عندى من قبل بلا شك .. ولكنه كان مأخوذا بنوع من التلقائية وليس بشكل علمى.. كل هذا خلق داخلى شخصية جديدة متطورة عن ذى قبل.. تملك خبرة العشرين سنة الماضية منذ أول فيلم أخرجته .. والجديد الآن أن هذه الخبرة تم «تبويبها» وفهرستها ووضعها فى «الادراج» اللازمة بحيث اذا احتجت شيئا معينا أعرف أين أجده ..

• ما هو بالضبط ان دور نجيب محفوظ فى كتابة «الاختيار» ؟

- ممكن أن تقول بالتحديد أنى عرضت عليه الفكرة الأساسية فأعجبته .. ويلورها هو بأن جسد الحوادث وأوضع الخط الذى يربطها ببعضها .. وفى المرحلة الثانية كان دوره أشبه بضابط علينا من حيث تحليلنا للشخصيات التى تتناقشنا طويلا فى احتمالات اتصالها نفسيا واجتماعيا وأبعادها السياسية.. كنت مصمما على ألا أترك فى «الاختيار» بالذات شخصية رومانسية .. بمعنى ألا أقحم على تركيبتها بعض الاتجاهات أو الأحاسيس التى نود نحن اقحامها .. أو التى نحلم بأن تكون موجودة فى الانسان المصرى.. بل اكتفيت بحقيقة شخصيات موجودة بالفعل.. مهمة وفعالة وإيجابية.. حتى لو لم تكن جوانبها منطقية تماما ومطابقة للشخصية المتكاملة كما أريدُها أنا .. ووافقنى نجيب ولكنه كان مصمما على الايضاح الكامل لعقدة الانفصام علميا .. فاستعنا بالدكتور أحمد عكاشة الطبيب النفسى الذى وجهنا بالفعل الى بعض الظواهر التى كان وجودها ضروريا وحتميا اذا أردنا أن نصل الى تحليل دقيق.. بعد هذا قرأ نجيب السيناريو كاملا وقام بتعديل بعض الكلمات هنا وهناك ..

• يبدو الأسلوب فى «الاختيار» مخالفا لأسلوبك فى «الأرض» الذى يمكن اعتباره واقعي

خالصا .

- وفى « الاختيار » أيضا لاحظ جمهور نادى السينما الذى شاهد الفيلم قبل عرضه التجارى - وأشكرهم على ملاحظتهم - أن المرحلة التى أتحدث عنها والشخصيات نفسها.. هى

مرحلة وشخصيات « فعلية » وليست مزودة بآية تحليلات .. وإذا كان ثمة «تحلية» فيمكن أن تكون هروباً فقط عن طريق الديكور ..

● في بيت بهية قمر مثلاً .. لاحظ الجميع أن هذا المكان ليس طبيعياً .. أو أنه ليس مكاناً من مصر ؟

- ربما لأنى لكى أهرب كما قلت لك من الملامح الواقعية تماماً لجأت الى «استيل الباروك» لكى ابتعد عن شخصيات موجودة بالفعل ولكنى لم أجد ضرورة لتوضيح وجودهم الفعلى كما هو لكى لا يكونون معروفين أكثر من اللازم .. أتحايل للهرب عن طريق الاثاث وبعض شكليات الديكور .. ولم أعتبر هذا عيباً لأن المفروض أن تلخص من واقعك كذا شخصية وكذا حدثاً وتضعها فى إطار سينمائى.. بمعنى أن توضح كل هذا فى حدود زمنك الفيلمى وهو ساعة ونصف .. وهذا يحدد قدرتك وأسلوبك فى طابع خاص للفيلم .. هذا «الشرط السينمائى» يحتّم عليك خلق مواقف خاصة بشكل خاص لتصبح «خلاصة» وليست شرحاً تجسدياً واقعياً .. بعكس بعض المفاهيم التى شاعت خطأ عن أن «سينما الحقيقة» مثلاً تفرض عليك أن تجرى بالكاميرا وراء بطلك ليصبح فيلمك واقعياً .. فالواقعية السينمائية فى رأى لها شروط أخرى تفرضها قاعدة أنك محدود بساعة ونصف.. فلا بد أن تتجنب كل الفرعيات التى لا تؤثر مباشرة على المضمون .

● ولكنك لم تقل لى أين يمكن أن نجد بيت بهية قمر ؟

- فى مصر .. فأنجزاء من هذا البيت مصورة بالفعل فى أقدم معالم القاهرة.. فى منطقة «مجرى العيون» بقم الخليج.. وأنا أقترح على وزارة الثقافة أن تقيم بالفعل بيتاً للفنانين هناك .. فهى منطقة فى منتهى الجمال وأثرية وملينة بالالهام .. أن هناك أماكن كثيرة فى مصر لا نعرفها ومطلوب منا فقط أن نزرعها ليدرك المندهبون أنها موجودة تقريباً كما هى .. وفى هذه المنطقة بالذات صورت فعلاً نهاية «الاختيار» ومشاهد الزار ..

● ولكن ما أثار الدهشة ليس فقط جغرافية بيت بهية قمر.. بل فلسفته الأخلاقية أيضاً التى

تشير بنوع من أفكار «الهيبيز» المصريين ؟

- ولماذا الدهشة؟ انه موجود .. وبيت بهية هو تلخيص لشخصية بهية نفسها «علمها» وحبها للجمال المصرى الحقيقى .. أى هذا المزيج من الشخصية وقيلها وحياتها حينما تحول الى «بيت».. وأنت اذا أردت أن ترسم مثل هذه الشخصية فى فيلمك فعليك أن تفاعل بينها وبين حلمها وأهدافها وامكانياتها لتجسد هذا كله فى لحظة محددة بحيث تصبح الخلاصة هى كذا .. ثم تسأل نفسك : هل هذه «التخريف» موجودة أو هناك احتمال وجودها ؟ .. ولو وجدت هذا الاحتمال فلا مانع من أن تشير إليها فى فيلمك .. وأنا أعتقد أن هذا البيت بهذه الملامح موجود .. وعليهم فقط أن يزرعوا هذه المنطقة ..

● ولكن هل هناك احتمال مماثل فى أن تكون شخصية بهية قمر نفسها موجودة؟

- بل أننى أعرفها.. شخصية كنا نعتبرها «أم الدنيا».. كانت تمارس الحياة على حقيقتها .. لا تفزعها كل الالتزامات ما دامت هى تفهمها جيدا.. ومادامت تعرف الكبير والصغير .. كلهم زاروا بيتها يوما.. وكثيرون منهم أحبوا.. بل وربما بادلتهم الحب أيضا .. وهى تضع تقييما لكل منهم حسب مقياسها هى الذى يمكن أن تسميه «ميزان الطبيعة» وليس ميزان المركز .. فأنا شخصا عرفتها وعمرى ١٤ سنة وكنت تلميذا فى الاسكندرية .. وكانت من الشخصيات التى أثرت فى حياتى الى حد كبير .. كان بيتها مفتوحا فى أى وقت.. ومهما كانت مشكلتك التى تتصور أنها نهاية العالم .. كانت هى تملك الموهبة العجيبة لكى تهونها عليك وتتزع عنك قلقك .. كانت تجمع فى بيتها نماذج غريبة بالفعل ولكنها مرتبطة كلها حول شىء واحد.. وعند بهية التى كنت أعرفها كانوا كلهم مرتبطين بالمرسح والثقافة عموما..

● كان فى ذهنى دائما وأنا أرى نموذج سيد فى «الاختيار».. صورة المثقف المصرى بعد ١٩٧٠ - الفيلم كله ليس بعيدا عن هذه الصورة. ولكن رأى بمنتهى التواضع أن هذا أقصى ما استطعت أن أصل اليه بالنسبة للظروف التى نخوضها كلنا .. وبالنسبة لحقيقة مرحلة .. وأود أن أكون فى المرحلة التالية قادرا أيضا على أن أتحدث عنها بصديق.. نفس الصديق فى «الاختيار» كما حاولت .. فالشخصية كلها أعرفها.. وكان المطلوب ، فقط هو إخضاعها لخدمة الساعة ونصف السينمائية التى قد تجعل الشخصيات تتفاعل بشكل خاص ولكن مادامت شخصيات صادقة ومتكاملة فلا بد أن تمثل مرحلة ما من مراحل الشخصية العامة المصرية كما حلتها بالفعل مع نجيب محفوظ بعد ٦٧ .. بضعفها وسليبتها وإيجابياتها .

● لكن هناك تركيزا على «الشينوفرياء» أو الانقسام على النفس بالذات ؟

- هذا سؤال جيد .. لكن سأرد بسؤال آخر وجهته لنجيب محفوظ نفسه وهو كاتب عملاق لا يحتاج لأى اطرء منى.. فكيف يستطيع هو شخصا كفنان حساس أن يكون هذا الخالق العجيب لفن من الرابعة صباحا حتى الثامنة .. ثم أن يقضى هو نفسه بقية النهار موظفا على مكتب فى وزارة الثقافة ؟

● أتت شخصا .. ما الذى ترفضه فى سيد ؟

- رفضه لمواجهة نفسه بالحقيقة .. يعنى قبوله لبعض التغيرات فى المجتمع بدلا من أن ينقدها ويحاربها..

● أعطنى نموذجا لهذا القبول أو التنازل ؟

- كل الذى عمله .. عمل «بلوى زرقا».. تزوج بنت مدير الشركة .. ترجم النجاح الى نجاح اجتماعى بدلا من النجاح الانسانى عند محمود .. أو مجرد قبوله لهذا المفهوم للنجاح ..

● .. ومحمود ؟

- هناك سؤال أساسى : هل شخصية محمود حقيقية فى الفيلم أم أن سيد ألفها من خلال ما

يعرفه جيدا في نفسه فجسده في رواية لكيلا يضع تماماً ؟ اذا كنت تريد ألا تحكم على الانسانية بانها ولدت منحرفة فلا بد أن تقبل أن محمود موجود فينا كلنا.. مقياسه الأساسي هو الطيبة والفهم والصدق.. وبالنسبة لى شخصيا فان أخطر عيوبنا هو الكذب .. بل ربما كنت «سنيل» فى تربيدى هذا المعنى فى الفيلم بكثير من شكل.. لكننى أرى أن الكذب من أهم الاخطار التى لا بد أن ننبه إليها..

● والنهاية .. هل هما شخصيتان ؟

- لا .. فنحن نرى محمود دائما من خلال ما كتبه سيد عنه .. ومع ذلك فهذا لا يهم .. المهم أنه يمثل الجانب الخفى فى الانسان .. أو الجزء الذى ندأريه دائما لأننا نريد أن «نمشى غلط » حسب قوانين المجتمع البائس المختلف المختل.. وفى فيلمى القادم «العصفور» سأحاول أن أوضح نقطة الاختلال الفكرى فى كل صورة .

● وفرج ؟

- عميق جدا .. مجسمة فيه أيضا بعض الانحرافات الفكرية الموجودة فيما نسميه «السلطة».. أنه موهوب بلا شك وأرجو أن يكون هذا واضحا فى الفيلم .. وموهبته تلقائية خارقة جعلته يقطا لكل احتمالات الجريمة.. وهو يملك معرفة كبيرة وعميقة بأساليب الناس وسلوكهم .. وهو يحل هذا أحيانا على أساس من معرفته بنفسه.. ولكنه حين يصل الى «نقطة الرفض» أى النقطة التى يرفض فيها مواجهة نفسه.. يصبح مثل سيد الى حد ما.. وفى اطار هذا التحديد فان موهبة فرج كاملة تماما.. ويمكن أن توصلك الى بعيد.. وهى التى أوصلت بالفعل روف الشاب الذى يحمل منهجا علميا مقابل لمنهج «الخبرة» عند فرج.. الى تحليل سليم لخطوات الجريمة اتضحت صحته فى النهاية .. وكنت أريد من وراء ذلك أن أؤكد على ضرورة المنهجين.. وزن الأجيال المختلفة متكاملة .. ولذلك كان فرج يبدأ الخط وينهيه روف دائما .. وفضلا عن ذلك وضعت فى فرج الأمل فى أن يفهم أكثر.. بمعنى أن السلطة أيضا يمكن أن تطور نفسها حسب احتياجات الزمن !

● من أفضل مشاهد الفيلم مشهد الكرة الحمراء التى كان يلعب بها محمود على الشاطئ .. ونقلتها أنت بالمونتاج الى مائدة الاجتماعات حيث يخفيها سيد فى خزانة حبيبته.. هل هذه الكرة هى براءة سيد وصدقته ورغيفته فى الانطلاق ومحاولاته لاختفاء كل ذلك ؟

- أفهمها كما تشاء .. فأنا بكل صدق كنت أبحث عن رابطة بين الاثنين رابطة تكون خلاصة الروابط الجميلة بين انسانين.. فإذا جسمنا هذه الرابطة فى كرة.. فان هذا المعنى يمكن أن يصل للناس كلهم ليروا فيها تعبيرا عن المرح والسعادة التى يخفيها وراء ظهره.. ليجئ سكرتيره هو الآخر ويخفيها فى الخزانة.. وأنا لا أستطيع أن أسمى الكرة بهذا المعنى رمزا .. بل هى تجسيد بسيط جدا لخلاصة المرح .. والتعبير الأساسى واضح مادامت الكرة مشتركة فى كل لقطة رغم

اختلاف الأماكن .. وهى تبدأ أولا بين يدين برييتين لطفل.. ثم الى يدى محمود .. ثم إلى أى أحد آخر .. ومعنى هذا تكتيكاً أن من الممكن أن أنقل الكرة من الاسكندرية الى نيويورك من لقطة إلى لقطة ..

● ولكن مشهد سيد وهو يحاول تقطية نوافذ سيارته بـقوارق المسرحية التى يكتبها هريا من عيون الناس وقبضاتهم التى تحاصره فى السيارة .. هذا المشهد ذكرنى بمشهد البداية فى فيلم فيليني «٨/٢» ..

- مضمون المشهد بالنسبة لى هو الدور الذى يلعبه «الكلام» فى حياتنا .. فسيد هنا يحاول تقطية أفعاله التخريبية بكلام يدرك هو نفسه أن لا قيمة له وأنه يستحق التخلص منه .. أنه يمزق هذه المسرحية التى لا تعجبك ولا تعجبه هو نفسه.. وهو لا يجد ما يخفى به نفسه ضد انتقادات الناس إلا الكلام الذى لا يقتنع به رغم أنه هو الذى كتبه .. أما عن تشابه مشهدين مع مشهد فيليني فهى مسألة تحدث كثيرا دون أن تعنى أن أحدهما نقل عن الآخر.. وأنا سأريك الآن كتابين بالفرنسية : «المذكرة المضادة» لأندريه مالرو و«صباح الساحر» لجاك برجييه .. الاثنان توصلا بأسلوب مختلف تماما الى نوع واحد من الأفكار.. والفكرة ليهما هى امكان توصيل انسانين مختلفين جدا وبعيدين عن بعضهما جدا .. الى خلق شئ واحد.. فلا تنس أن وسائل الاعلام متقاربة الى حد كبير فى العالم كله .. فنحن نلقى نفس الاعلام تقريبا .. بالإضافة الى أنه فى لحظات محدودة ممكن جدا أن يلتقى عقلان على فكرة واحدة ..

● ولكن كيف نتوقع أن يستقبل الجمهور هذا الفيلم.. انك لا تضالمب الجمهور قطعا بهذا النوع من السينما ؟

- أيا كان مدى تجاوب الجمهور مع فيلم «الاختيار» فأننى مازلت أحترم هذا الجمهور جدا .. لأنه عودنى ألا يرفض أبدا فيلما أخرجه بصدق .. وما اصطلحنا نحن على تسميته بالجمهور العادى فيهم أفضل من أى أحد .. وإذا حدث خلل ما بين السينمائي والجمهور.. فإن هذا الخلل فى السينمائي نفسه وليس فى الجمهور .. وأنت لا تستطيع أن تدين فهم الجمهور .. بل عليك أنت أن تعرف كيف تجعله يفهمك .. لقد أعطيتهم فى فيلم «صلاح الدين» مثلا أشياء لم أكن أتوقع أبدا أن تصلهم بسهولة.. قدمت لهم مشاهد معارك بلا حصان واحد وبلا جندي واحد.. مجرد بقعة لونية حمراء أو بيضاء.. ومع ذلك وصل مفهومها اليهم كاملا ولم يعاتبني عليها أحد .. وفى شاهد أخرى من أفلامى لم يفهمنى الناس.. وجلست أحل المشهد لأصل الى السبب .. فوجدت نبنى المخطئ ربما لأننى لم أكن واضحا أولا مع نفسى ..

● ولكن بعض الفنانين يشكون أحيانا من أن الجمهور لا يفهمهم ؟

- عندما يندش الفنان أو المثقف عموما من هذه الفجوة بينه وبين الجمهور .. فعليه أن يدرك حقيقة هامة نتجاهلها نحن المثقفين لأننا «نتفرج» على الناس.. الجمهور يعيش اللحظة الحية ..

وهو يتفاعل مع ضغوط اللحظة .. أنه يبحث مثلاً عن احتياج حيوى يومية مثل الأرز .. وأنت لا يمكن أن تنومه لأنه مشغول بلقمة العيش.. ولكن هذا يجب أن يكون فى ذهنك كقنان .. فأنت اذا كلمت هذا الجمهور عن أشياء لا تتعلق بشكل من الأشكال بحياته اليومية فطبيعى أن يهجررك .. وهذا ما يعطى القيمة لكلمة «واقعية اللحظة» .. لأن من الصعب جدا أن تحارب «حشيش اللحظة» الذى يتجسد فى أسلوب الحلم .. أى أن يعتقد الإنسان أن أحلامه الخرافية يمكن أن تتحقق بالصدفة أو باليانصيب.. وهو أسلوب رجعى جدا ولكن ينتمى اليه للأسف وحتى الآن ناس كثيرون.. ولكن الادانة فى «الاختيار» ليست حتى ضد هذه الظاهرة.. بل هى ضد سياسة الهروب أو «نقطة الرفض» لدى كتابنا عندما تتعلق المسألة بمصلحتهم الشخصية.. فيصابون بشبه جبن عن مواجهة بعض الحقائق ويلجأون الى أسلوب رومانسى - كلامجى - غير ايجابى أو غير عملى فى توجيه الجماهير .. مع ازواجية بين أفكارهم وأعمالهم .. فهم يمدثونك كثيرا عن الثورة والعمل.. ثم لا يعملون شيئا أبدا .. وأنا فى - الاختيار - أقول : حاذر من أن ترفض نفسك .. فانك لو لم تواجهها يمكن أن تصاب بالجنون .. وأنا لا أزعم أن هذه فكرة ثورية تماما لفيلم .. ولكنها خطوة نحو مرحلة لابد أن نحللها ونعرفها ونعلنها .. من أجل أن نتخطاها الى مرحلة أبعد !

عندما يصبح الجندي المصري لأول مرة بطلا في السينما

« أغنية على المر »

لم يكن ممكناً أن يصبح الشاويش محمد بطلا لفيلم قبل أن تتغير أشياء كثيرة في السينما المصرية .. من أربعين سنة والشاويش محمد يسمع فقط عن شيء اسمه «السيما».. عندما كان فلاحا يعزق غيطه كل صباح كان يعرف أن هذا الاختراع الغريب هو واحد فقط من المتع السحرية العديدة التي يمارسها أهل البندر..

.. أما أن يصبح هو نفسه بطلا لفيلم فهي مسألة كان لابد أن تتغير أشياء كثيرة قبل أن

تحدث !

ولقد حدث بالفعل أن تغيرت هذه الأشياء.. ترك محمد نفسه الفأس وأمسك البندقية عندما جنّوه في الجيش واشترك في حرب ٥٦ .. ومن يومها لم يترك محمد البندقية أبدا .. عندما رأى رفاقه يموتون من حوله على رمال سيناء أصبحت الحرب قضيته الخاصة .. فلا أحد يعرف قيمة الأرض مثله.. ولا أحد يدرك معنى أن يموت الأصدقاء إلى جانب فلاح مصري.. ولقد أصبح ثائر الشاويش محمد الخاص.. أن يظل يحمل البندقية إلى حرب ٦٧ ليدافع عن كل المعاني التي يقدسها هو بعفوية شديدة وبصدق كامل يصل إلى حد الموت في صمت وبلا لحظة خوف ..

وفي فيلم «أغنية على المر» يموت الشاويش محمد وأربعة آخرون.. هم آخر من تبقى لحراسة المر ومنع الدبابات الاسرائيلية من العبور بأى ثمن .. كانت هذه هي الأوامر.. وبعد أن مات الرفاق بقيت هذه الوحدة الصغيرة من أربعة شبان فقط يقودهم الشاويش محمد.. وكان جهازه اللاسلكى قد ضرب وصمت تماما.. ولم تعد هناك وسيلة للاتصال بالآخرين.. ولكن شينا لم يكن يكفى ليهزم خمسة رجال فقتلوا الاتصال بكل شيء وتوقف عنهم التموين وقاربت الذخيرة نفسها أن تنفذ .. ولأن عليهم أن يحرسوا هذا المر قلن يهزمهم الموت نفسه.. والموت في هذا المر الصخري في سيناء لم يكن كلمة ولا وهما .. كان واقعا عاشوه ورأوه كل يوم يخطف رفاقهم.. وهو قريب جدا من أن يخطفهم هم أيضا واحدا واحدا ولكن أحدا لن يهرب ولن يترك مدفعه للحظة..

وفى السيناريو الجيد الذى كتبه السيناريست الشاب مصطفى محرم عن مسرحية من أفضل ما كتب المؤلف المسرحى على سالم والذى يحاول رغم كل شيء أن يقول كلمة شريفة جديدة فى كل مسرحية.. كلمة تحتاجها مصر الآن .. فى سيناريو «أغنية على المرء» نواجه الأبطال الخمسة فى لحظة يبدو أنهم حوصروا فيها تماما .. فهم على وشك أن يفقدوا حتى آخر جرعة ماء.. ويكون سهلا عليهم أن يتوقفوا عن هذا كله ويتجنبوا الموت الذى ينتظرهم حتما.. ولكن هذا المر جزء من مصر وإن يعبره أحد إلا على جنبهم.. ومن خلال هذه اللحظة المصيرية الصعبة هذه التى يصبح عليهم فيها أن يختاروا .. يقدم الفيلم تحليلا لشخصياتهم .. ونجد أنفسنا أمام أربعة ممثلين شبان فى مباراة لا يحاول أحد فيها أن يتفوق على الآخر .. وانما يتفوق فيها على نفسه فقط .. والنتيجة أن يقدم محمود ياسين وأحمد مرعى وصلاح قابيل وصلاح السعدنى دورا واحدا رائعا يكمل كل منهم فيه دور الآخر.. فاذا بنا أمام أفضل أداء لمجموعة ممثلين فى السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. الأغنية يحملها فى قلبه وعلى لسانه أحمد مرعى الملحن الشاب القادم الى الحرب من محاولة مستميتة ليصنع مذاقا مختلفا للأغنية المصرية.. لقد أعطى ألحانه لطرية عرضت الفن فى الكباريه وهى تهتز بها أمام جمهور سكران .. ويبلغ أحمد مرعى قمته وهو يعبر عن عذاب الفنان الذى يحاول أن يبحث عن نعمة جديدة يقدمها لبلاده.. وهو يجدها بالفعل فى أغاني عمال الترام الساهرين طول الليل يصلحون القضيبان .. فأتغاني الناس وأغاني العمل والسهر والحرق هى النعمة الصحيحة التى يمكن أن تصل لها دون بحث طويل .. وعندما يجد أحمد مرعى نفسه جنديا يحمل مدفعا ليقاقل يصل أخيرا لسلح آخر يقاقل به مع المدفع .. أنها الأغنية التى كتبها الأبنودى ولحنها حسن نشأت والتى ينزف فيها ويموت لتعيش مصر ..

ويقدم محمود ياسين .. نموذج الشاب المثالى الذى تفشل محاولاته دائما ليبقى مستقيما مع نفسه.. إن خبراته الخاصة فى الجامعة وفى الحب وفى المدرسة التى يعلم فيها الأطفال.. وحتى مع أبيه.. تؤكد له كلها أن عليه أن يعانى ليبقى شريفا.. وتنطق ملامح محمود ياسين النبيلة بعذابه هو أيضا بحثا عن نفسه فى مجتمع يعتبره فاشلا.. وهو يجد نجاحه الوحيد مع مدفع «الأربى جى» الذى يوقف به دبابات العدو .. هنا نجاحه الأول والحقيقى مع نفسه ومع الآخرين.. وهنا استقام نبلة الحقيقى وشجاعته مع الموت من أجل شيء له قيمة !

ولكن المسرحية والفيلم معا ينحوان من ثثرة خطيرة تسقط فيها أعمالنا الفنية دائما.. فهما لا يقدمان كل الشخصيات بيضاء أو سوداء.. وهما يدركان تماما أن الواقع يقول أننا لا يمكن أن نكون ملائكة جميعا ولا أبطالا .. وحينما يجتمع خمسة رجال فلا بد أن يكون بينهم رجل سيئ الى جانب الرجل الطيب.. ويلعب صلاح قابيل باقتدار كبير دورا شديد الثقة والخصومة.. أن صلاح قابيل يصبح ممثلا كبيرا وهو يقدم بملامحه الغنية وأدائه الشديد التعومة والقلب معا شخصية الشاب الانتهازى الذى استطاع أن يحقق ذاته فى المجتمع بأساليب هذا المجتمع كما أدركها هو

.. فهو باحث عن الراحة والفنى بطريقته الخاصة.. وهو يكتب باستمرار ويقلب الحقائق ليحمى مصالحه.. وهو يمثل ثغرة الخوف والتردد والرغبة فى النجاة وسط الرجال الخمسة .. وتكون نجاته فى نفس الوقت هى لحظة موته ..

ورغم أن صلاح السعدنى يلعب فى «أغنية على المر» دوره التقليدى كشاب بسيط مرح .. إلا أنه فى هذا الفيلم شئ رائع.. أنه يلعب هنا أعظم أنواره... أنه مسعد النجار البمياطى البسيط الذى ترك خطيئته وودع أمه فى دمياط وذهب الى الحرب سعيدا بون أن يحمل هما.. وهو البسمة المصرية الدائمة والشجاعة وسط كل الانفجارات والمحن ولحظات الموت.. ولا شئ يكفى لقتل ابتسامه مسعد الدائمة .. وحتى فى أحلك لحظاته فهو لا يتوقف عن التكتيك على نفسه وعلى الآخرين .. وحتى وسط موجات هجوم اللبابات التى عليهم أن يصدوها حتى النهاية.. فانه يتسامل دائما وببراءة صيبانية : انما اللى محيرنى .. الواحد يتعشى ايه ليلة النخلة!!

ويموت مسعد وهو بيتسم أيضا.. رغم أنه لم يتعش ولم ير ليلة دخلته أبدا !!

ولقد كانت مهمة هؤلاء الممثلين الأربعة الشبان صعبة وهم يعملون مع حوت كبير مثل محمود مرسى يملك القدرة على ابتلاع كل من بجانبه .. وعندما كنت أحضر تصوير الفيلم كنت أخشى على الشبان الأربعة من محمود مرسى وأحس أن المعركة غير متكافئة.. ولكن الأولاد نجحوا تماما ربما لأن روح الفريق المتكامل سادت العمل كله .. ولأن محمود مرسى انسان كبير ومحب وشديد النذل فقد كان يبدو على الشاشة كأنما يحوط الكل بذراعيه ويحتضنهم باعتباره «المعلم» الخبير المعتمد بالخبرة.. والذي يضع خبرته رغم ذلك كله فى خدمة زملائه الشبان وفى خدمة الفيلم .. وهو يلعب دور الشاويش محمد بقدرة نادرة على تجسيد أعماق الفلاح المصرى المقاتل.. وفى اللقطات الكبيرة لوجهه تصبح عيناه شيئا رائعا فى قدرتهما على التعبير .. ومحمود مرسى بدوره فى «أغنية على المر» وبالإضافة الى أنواره القليلة الرائعة فى أفلامنا هو بالتأكيد أعظم ممثل السينما المصرية فى تقديرى.. وأنكى ما يفعله المخرجون الشبان الآن هو اكتشافهم لهذا المنجم الهائل من الموهبة.. فهو القاسم المشترك الآن فى أفلام الشبان .. وهذه فى ذاتها دلالة صحيحة تؤكد أن السينما الجديدة تعرف طريقها جيدا.. وليس أدل على ذلك من أن فيلم «أغنية على المر» هو أول إنتاج حقيقى «لجماعة السينما الجديدة» التى لا تملك شيئا على الإطلاق غير حماس وموهبة أعضائها ورغبتهم الجادة فى صنع سينما مصرية مختلفة عن سينما الأربعين سنة المريضة .. ورغم الهجوم الشرس الذى تعرضت له جماعة السينما الجديدة وتعرض له السينمائيون الشبان عموما.. فان الحقيقة المضحكة هى أن «أغنية على المر» هو أول فيلم من إنتاج الشبان حقيقة.. وهو أول فيلم يمثل تيارهم الفكرى والفنى ويمكن تقييم اتجاههم على أساسه.. لأن كل أفلام الشبان الأخرى كانت ميانات فردية خاصة لا تمثل إلا أصحابها ولا تمثل تيارا يمكن اعتباره سينما جديدة ..

ويمثل «أغنية على الممر» تجربة السينمائيين الشبان تمثيلا كاملا.. فهو تجربة شابة تماما في كل عناصره.. كتبه المؤلف المسرحي على سالم .. وكتب السيناريو مصطفى محرم وصوره رفعت راغب وقام بمونتاجه أحمد متولى وكتب الأغنية عبد الرحمن الأبنوبى ولحنها حسن نشأت .. وهو أول فيلم روائى يخرج على عبد الخالق .. وهو شاب من خريجى معهد السينما عمره ٢٦ سنة ويؤكد فى هذا الفيلم ليس فقط شجاعته على بدء حياته العملية بموضوع مصرى خالص وشديد الصعوبة فى التنفيذ باعتباره أول فيلم مصرى عن أحداث ٦٧ وأول فيلم مصرى كل أبطاله خمسة جنود مصريين وبلا جنس ولا كباريه ولا ابتذال .. وإنما يؤكد على عبد الخالق أيضا قدرته الفنية كمخرج متمكن ولا يقل مستواه الحرفى إن لم يزد عن نصف مخرجينا القدامى الكبار على الأقل..!

وقصة البطولة الأخرى وراء هذا الفيلم محمد ورفاقه الأربعة الذين ماتوا دون أن يسلموا الممر .. بل أن الشبان انتجوا أول أفلامهم هذا دون أن يملكوا مليما .. ودون أن تتقدم السينما القديمة لتمنحهم مليما.. فهم دخلوا شركاء مع المؤسسة .. هى بالخدمات وينقود قليلة جدا وهم بجهودهم.. أن ميزانية هذا الفيلم ٢٤ ألف جنيه فقط ومع ذلك فسينجح جماهيريا تماما وسيحل التناقض المزعوم بين الجماهير والفيلم الجيد .. ومع ذلك فكل الشبان الذين عملوا فى هذا الفيلم لم يقبضوا الا ٢٠٪ من أجورهم الزهيدة جدا .. والباقي سيقبضونه من الشباك.. فهم يبحثون عن أشياء أخرى غير الشباك.. ومع ذلك فسوف يمنحهم الشباك قطعاً شيئاً أعظم من الفلوس.. حين يعطيهم الناس الحب والاحترام مع ثمن التذكرة !

« زوجتى والكلب » شكل جديد للسينما المصرية

كان واضحا - حتى من أفلامه القصيرة التي أخرجها للتلفزيون - أن سعيد مرزوق مخرج جديد يملك موهبة غير عادية.. وكان واضحا من تفرده وعزلته وحده وصمته الدائم أنه شاب جاد جدا ويعرف طريقه جيدا.. وأنه سيصل حتما بموهبته وحدها وبلا ضجيج أيضا.. ولذلك فإن الطريق طال كثيرا بسعيد مرزوق قبل أن يجد فرصته الأولى.. وأن كان هذا من ناحية أخرى حقق له مكسبا آخر.. وهو أن تنضج موهبته الحرفية الأكيدة على مهل.. وأن يسيطر أكثر على أدواته السينمائية.. بحيث أصبح الآن واحدا من أكثر مخرجينا الشبان فهما للغة السينمائية وسيطرة على إمكانياتها.. بل ربما كان مستواه الحرفي كفتان سينمائي خالص أكثر تقدما من معظم مخرجينا القدامى أيضا.. وهذه ميزة هامة يحققها المخرجون الشبان في أفلامهم القليلة التي تخرج للناس رغم كل الصعوبات ووسط معاناة بالغة العنف.. بحيث تحقق السينما الشابة في مصر مستوى حرفيا متقدما وقريبا من مدارس السينما العالمية الحديثة.. وتبقى المشكلة باستمرار هي ما الذي يقوله هؤلاء الشبان في أفلامهم.. ومدى ارتباطه بظروف المجتمع المصرى من ٦٧ وحتى الآن.. وهى مشكلة سيصل الشبان أنفسهم إلى حلها بمرزود من التجارب وفرص العمل وبمرزود من النضج الفنى والموضوعى الذى سيقودهم حتما الى توظيف موهبتهم الحرفية الأكيدة فى موضوعات أكثر مصرية..

● وفى فيلمه الروائى الأول «زوجتى والكلب» يحقق سعيد مرزوق مستوى متقدما تماما بالنسبة لتكنيك السينما المصرية.. ويقدم استخداما واعيا لمفردات اللغة السينمائية يمكن اعتباره بداية للغة جديدة للفيلم المصرى.. وإذا كانت لغة أفلامنا دائما وحتى الآن تنعثر فى الركافة والسوقية والتهته والجهل أحيانا بالابجدية السينمائية نفسها.. فإن سعيد مرزوق يستخدم فى «زوجتى والكلب» لغة شديدة التعبير والذكاء والأناقة.. واللغة السينمائية ببساطة هى استخدام المخرج لامكانيات التصوير والمونتاج وشريط الصوت.. ثم موهبته هو الخاصة فى توظيف حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون وإحساسه بالايقاع العام.. وفى معظم هذه المفردات يؤكد سعيد مرزوق قدرته على استخدام السينما كلفة تعبير غنية.. ويؤكد خبرته القيمة بالموسيقى والايقاع

التي تؤثر كثيرا على مونتاج أفلامه وتفرض عليها أسلوبا خاصا فى علاقات الصور وتتابعها وارتباط ايقاع الصورة بإيقاع الصوت ارتباطا عضويا يضيف للفيلم معانى جديدة لا يحققها التتابع السردى التقليدى لأفلامنا التي تتابع فيها اللقطة وراء اللقطة لمجرد أنها تجمى بعدها زمنيا .. !

ومن هنا فإن دور مونتاج حسين عفيفى فى «زوجتى والكلب» ليس هو المونتاج السردى العادى.. فمع مخرج مثل سعيد مرزوق يترك دور المونتاج جيدا.. استطاع حسين عفيفى أن يدرك هو أيضا الإيقاع الصحيح المطلوب بالنسبة لموضوع خاص جدا مثل موضوع «زوجتى والكلب» يتطلب حساسية فائقة بإيقاع المشاهد وإيقاع اللقطات داخل كل مشهد على حدة .. وأن كان الإيقاع العام للفيلم ساهه أحيانا شيء من البطء فإن هذه مسئولية السيناريو الذى كتبه سعيد مرزوق أيضا .. فهو سيناريو يتعامل مع قماشة ضيقة بطبيعتها فاضطر الى فردها الى أقصى امكانياتها .. لأن سعيد مرزوق اختار لحظة نفسية ليجعلها أساس بناء فيلمه كله ولم يختر «حنونة» عادية مليئة بالأحداث .. فنحن نرى محمود مرسى يترك عروسه الصغيرة سعدا حسنى وحيدة فى الاسكندرية ليذهب الى القنار المعزول الذى يعمل فيه مع ثلاثة رجال .. وأصفرهم الشاب المراهق نور الشريف محبب تماما بحكايات محمود مرسى عن مغامراته الغرامية والجنسية القديمة.. وعندما ينزل نور الى الاسكندرية فى أجازة يحمله محمود مرسى رسالة الى زوجته الصغيرة الوحيدة.. وتبدأ هواجس الشك تنتابه فى أن يكرر نور الشريف مع زوجته .. ما فعله هو نفسه كثيرا مع زوجات أصقائه .. ويقوم بناء الفيلم كله على لحظات الشك والجنون هذه .. وهى مادة محدودة بالنسبة لفيلم طويل .. وربما كان هذا سر احساس الكثيرين ممن شاهدوا الفيلم بأنه كان يصلح فيلما قصيرا .. فلقد فعل سعيد مرزوق فى السيناريو كل ما يكمن عمله لتعميقه وإثرائه بعديد من التفاصيل والصور .. ويبدو ذكاؤه السينمائى كاملا فى تقديمه لتفاصيل المكان الذى يلعب دورا أساسيا فى موضوع كهذا .. حيث الانسان معزول فى قنار وسط البحر فى جزيرة مقفرة .. وحيث الوحدة والوقت المحدود بلا حساب مثل البحر اللانهائى والسماء الجاثمة الأبدية ولا شيء آخر غير الملل والفراغ والرغبة المكبوتة والمخاوف .. ولقد ساعد وجود مدير تصوير عظيم مثل الفنان عبد العزيز فهمى.. وكاميرامان حساس مثل ممنوح هلال الذى فقدته السينما الجديدة فى مصر كواحد من أكثر خريجي معهد السينما موهبة والذى كان سيصبح واحدا من أفضل مصورينا لولا أن اختاره الموت بالضبط فى اللحظة التي بدأ فيها يعيش ! .. ساعد وجود عبد العزيز فهمى وتلميذه ممنوح هلال على تحقيق مستوى تصوير يجعل «زوجتى والكلب» واحدا من أفضل أفلامنا تصويرا .. حيث يتعامل عبد العزيز فهمى مع الطبيعة بشاعرية فائقة .. تضيف بعدا جماليا جيدا الى احساس سعيد مرزوق نفسه بالصورة ويتكوين الكادر وميزانسين الكاميرا والممثل .. ويحقق المصور والمخرج تكاملا تاما معا فى المشاهد

الداخلية أيضا .. وبالنات في «شاريوهات» محمود مرسى وهو يدور حول نفسه معذبا في حجرته في الفئار.. وفي مشاهد المرح والمداعية بينه وبين زوجته في حمام في بداية الفيلم .. ومشهد الفراش الذى يضمهما معا فى أول الفيلم أيضا حيث يسود الظلام ويحول عبد العزيز فهمى بالإضاءة جسديهما الى خطوط سلوية رقيقة مليئة بالاثارة بون عرى أو ابتذال.. فتصبح لحظة الجنس صلاة مهذبة بالأجساد.. ولكن أفضل من تصوير عبد العزيز فى هذا الفيلم.. شجاعته على انتاجه ومغامرته وهو الفنان الكبير الفقير مع مخرج شاب وفى موضوع صعب ونظيف وخال من المغريات التجارية .

● ولكن قدرة سعيد مرزوق على استخدام تفاصيل المكان وتفتيت اللحظة الشعرية التى تعذب محمود مرسى كان لابد أن تنفذ فى وقت ما .. ما لم يكن الموضوع نفسه غنيا بما يكفى لبناء وتطوير دراما فيلم طويل وهذا ما جعل المتفرج - حتى المثقف المستعد لتقبل تجربة جديدة - يحس فى بعض مناطق الفيلم بهبوط الايقاع الذى جعل المتفرج يفلت من المخرج ويتوه.. لانه غرق فى التفاصيل واللحظات الشعرية المكررة والتى لم تعد تضيف جديدا .. فالأزمة نفسها التى يقوم عليها الفيلم أزمة واهية بحيث لا تبرر عذاب محمود مرسى هذا كله .. فلم يكن لديه سبب للشك فى أن يخونه نور الشريف على الاطلاق سوى مجرد احساسه بأن من «حفر حفرة لأخيه وقع فيها» ! ولكن حتى هذا ليس سببا كافيا لاقامة تراجيديا يعذب الزوج نفسه فيها كل هذا العذاب .. ولقد قدم السيناريو والإخراج مشاهد رائعة للفراغ والملل والحياة اليومية الرتيبة المكررة .. واستطاع سعيد مرزوق أن يبلغ قمته كفنان فيلم فى مشاهد غداء الرجال الأربعة وضحكهم ومرحهم الذى تم بعفوية وطبيعية شديدة.. وفى مشهد لعب الورق الذى حقق فيه نفس الصدق والحرارة .. ومشهد ركل اللعبة الفارغة على الشاطئ الذى يجسده بإيقاعه الرتيب احساسا قائلا بالملل والفراغ والحيرة .. وهذه المشاهد تؤكد قدرة سعيد مرزوق الفائقة فى التنفيذ وتحقيق الايقاع وخلق «الجو» الخاص .. والفيلم كله يخلق جوا جديدا تماما بالصورة والحركة معا.. ولكن شيئا من التركيز والاختصار و«الحبكة» كان ضروريا «لربط» الفيلم كله حتى لو قصرت مدته وهى مسألة ليست مخيفة الى هذا الحد ..

● ولقد كان ممكنا أن يقيم فنان الفيلم أزمة بطله على أبعاد أخرى غير مجرد البعد الجنسي.. فأربعة رجال فى فئار منعزل فى البحر لابد أن يعانوا أشياء فظيعة أخرى توحى بصراعات فكرية متعددة.. فنحن لم نر شيئا على الاطلاق لهؤلاء الرجال الأربعة وهم فى حالة عمل .. مهما قيل من أن حجم العمل فى الفئار قليل جدا.. فلقد سمعنا محمود مرسى يقول مرة أو مرتين طوال الفيلم: «تعالى نولع اللبنة».. أو «تعالى نطفى اللبنة» .. فآزمة العمل لابد أن تعكس نفسها على شخصيات كهذه لتفجر أزمتها الخاصة الأخرى.. ولكننا أحسنا أن هؤلاء الرجال هم عمال فئار بالصدفة بحيث بدت علاقتهم بالمكان نفسه علاقة صدفة.. أو علاقة شكلية.. وبدت أزمة

الشخصيتين الرئيسيتين - محمود مرسى ونور الشريف - أزمة جنسية فقط .. فحتى عندما يتذكر مرسى زوجته فى «الFLASHات» فإنه لا يتنكر الا لحظاتها الجنسية معا .. بينما نور غارق فى أحلامه الجنسية دائما.. وعندما تجيء الفرصة ليقدم نور الشريف فى لحظة ممارسته للعادة السرية وهى لحظة جادة جدا فإنه يجهض الامكانيات الفنية لهذا المشهد ويحوّله الى مشهد كوميدى يسخر فيه من معاناة حقيقية وخطيرة لكثير من شبابنا فى مجتمع مغلق ومحرّوم .. بالاضافة الى مبالغته فى استخدام مشاهد المونتاج السريع الذى تصلّ فيه سرعة القطع الى كادر واحد أو كادرين .. وهو تكتيك شكلى لا يضيف جديد ويلخص أو يؤكد معانى مكررة ولا تحتاج الى تأكيد.. ولكن هذه العيوب الضرورية القليلة جدا بالنسبة للتجربة الاولى لمخرج جديد موهوب يقدم أسلوبا سينمائيا متقدما جدا .. وأنا واثق تماما أن سعيد مرزوق سيصبح واحدا من أهم مخرجى السينما المصرية الجديدة فى السنوات القليلة القادمة.. فقط لو وضع يده على موضوع جيد يساوى موهبته الجيدة.. ولو استطاع أن ينفذ بجلده من حصار واغراء السينما التجارية والأسماء الكبيرة التى بدأت تجرى وراءه.. بقى شئ آخر جيد فى «زوجتى والكلب» وأن لم يكن فى حاجة الى الكتابة.. فما الذى يمكن أن نضيفه الى أداء الصوت الكبير العظيم محمود مرسى الذى يبتلع كل ما حوله.. خصوصا فى فنار منعزل وسط البحر .. ؟ وإن كان نور الشريف قد استطاع أن ينجو وأن يقف بكفاءة كبيرة ويلعب أفضل أنواره حتى الآن .. نافذا ببراعة من فم الصوت ..

عن الليل .. والثرثرة «وأبى فوق العوامة»!

فى الفن ليست هناك نوايا طيبة.. وفى السينما بالذات لا تستطيع أن تقول انك كنت تنوى أن تقدم فيلما جيدا .. أو أنك كنت تقصد أن تقول أشياء عظيمة.. فالمهم هو ما قدمته بالفعل وما قلته فى فيلمك وما فهمه الناس وخرجوا مشحونين به .. ولأن السينما لغة فنية راقية لها مفرداتها وجمالياتها الخاصة .. فالمهم أيضا هو ليس فقط ماذا قلت .. وإنما كيف قلته ؟ ولا يستطيع أحد أن يشك لحظة فى أن روايات نجيب محفوظ تقول أشياء عظيمة.. وكان المفروض وهى أكثر أعمالنا الأدبية تحويلا للشاشة.. أن تصبح دائما أفلاما عظيمة .. لأن فنان الفيلم يضع يده وهو يتعامل مع نجيب محفوظ على منجم من المادة الفنية شديدة العمق والخصوصية .. فلا أحد من كتابنا فهم مصر وعبر عنها فنيا أفضل مما فعل نجيب محفوظ .. ولا أحد - ممن استطاعوا الاستمرار فى الكتابة على الأقل حتى الآن - يملك رؤية أكثر نفاذا وأصاله وقدرة على التجدد .. وأكثر شجاعة أيضا !

وبالذات .. فوق النيل

وليس صحيحا أن بعض أعمال نجيب محفوظ وبالذات «ثرثرة فوق النيل» لا تصلح للسينما .. فكل الأعمال الروائية فى العالم تصلح للسينما لو وجدت فنان الفيلم الذى يحقق لها معادلها السينمائى.. ولقد تقدمت السينما كثافة تعبيرية وجمالية تملك قدرات غير محدودة بحيث أصبحت قادرة على التعامل مع كل الموضوعات الإنسانية وبكل الأساليب الفنية الممكنة .. بل أن السينما الجديدة فى العالم تقوم الآن على كسر منطق الرواية و«الحدوة» التقليدية .. بل وعلى كسر حتى منطق الدراما الأرسطية نفسها.. على اعتبار أن السينما قادرة على التعبير بلغتها الخاصة بحيث تخلق الدراما السينمائية المتميزة تماما عن دراما المسرح والرواية ..

ومن هنا تسقط حجة أن «ثرثرة فوق النيل» يصعب تحويلها للسينما لأنها قائمة فى غالبها على العالم الداخلى لشخصياتها الغائبة عن الوعى.. بل أن هذا «العيب» نفسه يصبح ميزة خصبة فى يد سينمائى جيد لخلق عالم فانتازى رائع. والعالم الداخلى لشخصيات «الثرثرة» يصلح مادة رائعة لتحويل لحظات الهروب والسياحة التاريخية والغيبوبة الضبابية التى يلجأ إليها أبطال

الرواية كثيرا .. الى مشاهد سينمائية مائة فى المائة يمكن أن يتفوق فيها الفيلم على الرواية نفسها.. لأن المخرج الذكى يملك ما لا يملكه نجيب محفوظ.. وهو القدرة على تجسيد الوهم والعالم الداخلى بالصورة والصوت والحركة الحية.. وليس بالكلمات فقط التى استطاع نجيب محفوظ العظيم أن يرسم بها عالم أبطاله جيدا ..

فما الذى فعله حسين كمال فنان الفيلم عندما حول «الثروة» الى فيلم ؟
لقد تجاهل السينما تماما كأداة لاعادة الخلق .. ولجأ الى أسلوب السرد الروائى العادى.. فهو يحكى لنا الرواية مشهدا مشهدا ومن خلال شخصية بعد شخصية .. مع حشد هذه الشخصيات معا فى المشاهد الجماعية عندما يريد المخرج أن ينصب «قعدة» الحشيش والجنس ليملا المشهد بكبر قدر من الزحام والضجة والاثارة ..

بل أن المخرج حتى وهو يقدم تناوله الروائى التقليدى هذا .. لا يحاول مرة واحدة أن يتذكر السينما .. فهو يقدم هذه الثروة كلها فى اطار مسرحى بحت .. ليس فقط لأنه يسجن الكاميرا فى مكان محدود وهو العوامة ، فقد يكون هذا منطقيا حيث أن الشخصيات نفسها مسجونة فى العوامة بعد أن عزلات نفسها عن الواقع الخارجى كله .. ولكن لأن تقديم حسين كمال لهذه المشاهد المفلقة بتقديم مسرحى .. بمعنى أن حركة الكاميرا وميزانسين الممثل داخل الكادر وعنصر التشكيل والتكوين وتدفق الحركة وتتابعها داخل اللقطة ثم داخل المشهد .. كلها عناصر مسرحية تماما.. وليس المكان المحدود هو المسئول لأنه يمكن التعبير عن مكان محدود ومغلق تعبيرا سينمائيا.. وسيدنى لوميت فى فيلم «١٢ رجلا غاضبا» استطاع أن يضع أبطاله كلهم - ١٢ شخصية - فى حجرة واحدة وأن يعبر عنهم رغم ذلك تعبيرا سينمائيا خالصا.. والأمثلة كثيرة فى السينما العالمية.. ولن أحاول أن أقول ما الذى أقصده هنا «بالتعبير السينمائى» و«اللغة السينمائية» لأن حسين كمال يعرفها قطعاً أفضل منى لأن المفروض أنه تعلمها فى باريس! ولكنى لكى أوضح الأمر أكثر أطرح سؤالا واحدا هو : باستثناء المشاهد القليلة جدا لعماد حمدي وهو يسير فى الشوارع ومشهد زيارة تمثال رمسيس .. فما الذى فى فيلم «ثروة فوق النيل» لا يمكن تقديمه على المسرح وينفس ميزانسين حسين كمال فى الفيلم ؟

بل أن الكارثة هى أن مشهدا عظيما مثل زيارة تمثال رمسيس وموت الفلاحة .. وهو خارجى تتحرر فيه الكاميرا من سجن العوامة وتسقط حجة المكان المغلق .. يتم تنفيذه سينمائيا بشكل ردىء جدا يقتل امكانيات المشهد كله سينمائيا وموضوعيا.. وموت الفلاحة موت ركيك وهزيل ولا يصلح لبناء أى تحول فى الشخصيات ولا فى مسار الفيلم.. والفلاحة نفسها فلاحه تليفزيون حلوة جدا ونظيفة ومزوقة ولا تقنع أحدا بالتعاطف معها ولا يمكن أن تمثل شيئا أو ترمز لشيء .. لماذا؟ لأن مخرجينا كلهم مصممون وإلى الأبد على التعامل مع فلاحه مصرية وهمية وغير موجودة الا فى أذهانهم .. وانى لأسأل حسين كمال هنا ويمتنهى الغيظ والحيرة: ما هى المغامرة المخيفة التى

منعك من أن تقدم في هذا المشهد فلاحه حقيقية غلبانة بالفعل .. يمكن أن تكون حلوة أيضا .. ولكنها يمكن أن تكون حقيقية أولا ومقنعة بحيث تصلح رمزا يكسب تعاطفنا ؟ ولماذا نفذت هذا المشهد الهام جدا هذا التنفيذ الرديء وأنت مخرج كبير جدا ومنتشر ؟

والسبب أن قرارات حسين كمال كمخرج تتضح في هذا الفيلم على حقيقتها .. فهي قدرات محدودة ومتواضعة ويبدو أنها انتهت تماما أو «خلصت» في «المستحيل» و «البوسطجي» .. وبقي الآن حسين كمال الحقيقي في «أبي فوق الشجرة» و «نحن لا نزرع الشوك» و «الثروة» ..

أن أحدا لا يمكن أن يخدعه النجاح التجاري «لثروة فوق النيل» لأن أسبابه معروفة .. فهو يشبع رغبات نفينة عند الناس في أن تسمع كلمة نقد أو ثروة يومية عن أزمة المواصلات والكبريت وحفر الشوارع وبضائع شارع الشواري .. وهي ثروة لا يقولها أحد ولكن يتمنى الجميع أن يسمعوها .. ويقولها الفيلم بدلا منهم !

ولكن هذه الثروة كلها تبدو جوفاء نون ربطها بأسبابها الحقيقية .. ومن السهل جدا أن نصنع فيلما مليئا بالانتقادات والنكت .. ولكن يفقد هذا الفيلم قيمته أن لم يصدر من فنان يملك رؤية موضوعية ناضجة للمجتمع ككل .. ويحمل موقفا ووجهة نظر واعية ومتقدمة .. والا تحولت القضية الاجتماعية والسياسية الهامة الى مجرد غرزة حشيش تثير الغرائز السوقية .. ويتصاعد فيها دخان الحشيش مع النكت مع اللحم النسائي الأبيض «اللامطية» .. ولن يكفى ألف مشهد عن الجبهة والمدن المهدمة وخطبة ماجدة الخطيب العصماء لتحويل الغرزة الى مكان صالح لمناقشة قضايانا الجادة .. ففي السينما كما قلت لا تكفى النوايا الطيبة ..

خصوصا اذا لم تكن طيبة تماما !

وإذا كان حسين كمال في «ثروة فوق النيل» يقدم مشهدا يحاول أن يسخر فيه من السينما المصرية من خلال مخرج كاريكاتيري يصور أغنية «الطشت قالي» ويصنع فيلما مليئا بالرقص والغناء والألوان الزائفة .. فان هذا المخرج هو حسين كمال نفسه الذي صنع «أبي فوق الشجرة» وعاد ليصنع استمرارا له في «ثروة فوق النيل» أو «أبي فوق النيل»!

مقالات عام: ١٩٧٢

تحت الأضواء المظلمة !

هناك أشياء كثيرة فى فيلم حسين حلمى المهندس «الأضواء» لم أستطع أن أفهمها بسهولة.. كنت مضطرا طول عرض «الأضواء» لأن أميل على جارى - هو ناقد سينمائى - لأسأله بين وقت وآخر: ايه ده؟ مين ده؟ إيه اللي بيحصل؟ .. وكان زميلى يتعذب فى مقعده هو الآخر دون أن يفهم شيئا.. ثم اكتشفنا أن المخرج - هو نفسه مؤلف القصة والسيناريو والحوار على طريقة شايلن وبرجمان وإيلوش - يترك تماما مسألة جهلنا هذه.. فقد بدأ يسخر فى الفيلم من النقاد والاتجاهات الجديدة فى الفن وادعاءات التفرع والتفلسف .. بل أراد أن يكون طموحا جدا «وهابيا!» فسخر من الفن الرخيص والهلس والقيم الزائفة التى تسود الوسط الفنى.. وهذا عظيم جدا ورائع.. ولكن ما الذى قدمه المخرج الثورى فى فيلمه شخصيا؟ قدم مجموعة من المواعظ والخطب العصماء والتشريحات لناس تسكر وتصرخ وتبكى وتتعب طول الوقت لأسباب غير مفهومة .. قدم قصة ميلودرامية رديئة ومستهلكة عن البنت التى تحلم بالأضواء فتفترسها الذئاب.. قدم نفس الفلاحة المزوقة الخرافية التى تقمها السينما المصرية طول عمرها .. والريف المصرى التنظيف الذى يبدو شديد البلاءة والفراغ.. قدم شخصيات غير معقولة ولا منطقية كالكاآب الشريف الملتزم الذى دفن زوجته فدفن معها مبادته بالمرة .. وشقيقه الصغير الفنان الجاد جدا الذى يخطب طول الوقت واعظا أخاه الأكبر «البايظ» الذى تحول الى وحش .. قدم كوتشرتو البيانو لبيتوهفن على مشهد من أشد المشاهد المساوية ابتذالا بحيث تحول الى مشهد كوميدى ضجت له الصالة بالضحك.. هاجم السينما المصرية الرخيصة واستعان رغم ذلك بكل مغرباتها لينجح تجاريا .. أعاد اكتشاف راقصة من القرن الماضى توقفت السينما المصرية «لتى يهاجمها» عن استخدامها .. وجعل بطة فيلمه تقرر أن ترقص فى فيلمها القادم .. ثم جعلها ترقص فى فيلمه الحالى هو شخصيا.. ولم تخرج الكاميرا أبدا من الكباريه أو قعدات الانس والديكورات الخرافية .. سخر من حفلات العرض الأول للأفلام التى يشتري فيها المنتج الهتيفة .. وكانت حفلة افتتاح فيلمه هو نفسه ملينة بالهتيفة المنجورين الذين بيع صوتهم من الهتاف حتى رأوا أنفسهم فى الفيلم فضحكوا محرجين.. ثم انقلبوا يهتفون ضد الفيلم الذى لم يستطع شراء

سكوت حتى هؤلاء إلى النهاية .. !

وطبيعي ألا أتحدث عن المستوى الفني للفيلم .. الكاميرا المحمومة التي لا تكف عن الحركة طول الوقت بلا سبب .. واستخدام «الزوم» الطائفة .. والهنيان الكثير الذي يدور على ألسنة الجميع ومحاولة تقليد كل الاتجاهات السينمائية الجديدة التي بدأ يهاجمها من أول لحظة .. ومن الظلم أن تحكم على ناهد يسرى في فيلم كهذا .. إلا أنها تكشف عن امكانيات ممثلة جيدة يمكن أن تكون أفضل في فيلم أفضل .. ومسكين أحمد مرعي .. فهو ممثل موهوب مكتوب عليه أن تظل أفضل أفلامه متلجة في اللعب وأن يتجاهله المخرجون لأنه لا يعرف طريق الداهليز الخفية .. وإن يضطر لأن يلعب هذه الأدوار لكي يضع نفسه تحت الضوء .. حتى الأضواء السوداء !!

حسن يوسف .. مخرجاً

فى السينما مثل المسرح .. يخطر للممثل أحياناً أن يصبح مخرجاً .. كما يخطر للمخرج ولو مرة واحدة أن يمثل .. ويتصور الاثنان أن لديهما فهما خاصا للعمل الفنى لا يستطيع غيرهما أن يحققه .. والفنان مغامر بطبعه .. يقوده قلقه المقدس وطموحه الى التجربة دائماً. فسر تقدم الفنان وتوجهه الدائم هو هذه الجرأة على التجربة والاختتام .. وفى السينما العالمية نماذج عديدة لمثّلين خاضوا تجربة الإخراج .. أحياناً كانوا يضيفون جيّداً لأفلامهم .. وكثيراً ما كانوا يحولون العمل الى مجرد «برواز» يتألق فيه النجم المخرج شخصياً .. وفى السينما المصرية نفسها كثيراً ما نسمع أن الممثل فلان ينوئ أن يخرج بنفسه فيلمه القادم . ولا تتّير دهشتنا هذه المحاولات عادة .. ولكنى دهشت عندما رأيت أن حسن يوسف أخرج فيلم «ولد وينت والشيطان» .. واعترف بأنى نهبت لمشاهدة الفيلم وأنا أتوقع مهزلة أخرى من مهازل أفلامنا .. كان رأيى دائماً أن حسن يوسف يمكن أن يكون ممثلاً جيّداً ولكنه حبس نفسه فى نفس الدور وفى نفس الأفلام السطحية التى لا يلتفت إليها أحد .. والتى لا تحمل أى قيمة فنية والتى يكون حسن يوسف فى أى فيلم منها هو حسن يوسف فى أى فيلم آخر .. ولكنى فوجئت فى «ولد وينت والشيطان» - وهو اسم سخيف جداً - بأشياء كثيرة جيّدة.. فالموضوع الذى يعالجه الفنان المكافح كاتب القصة محمد سالم موضوع جيد ومصرى وواقعى وجرئ تماماً .. ومحمد سالم نفسه قصة كفاح وصبر وإصرار بطولية.. وهو رمز لجيلنا كله من الشبان الذين بدؤوا من القاع - وربما من تحت القاع ! - والذين حملوا موهبتهم طوال سنوات العذاب المريرة كما يحملون صليبناهم .. حتى فرضوا أنفسهم على واقع فنى ملئ بالقيم الزائفة والمنحرفة دون أن يسلموا أو ينهزموا أو يبيعوا كرامتهم ثمناً لخبزهم اليومي.. ولطبيعى أن يكون أفضل جزء فى سيناريو محمد سالم هو الجزء الأول الذى يلمس فيه كثيراً من واقع الحياة المصرية .. البيت الفقير الذى يربى أولاده بالعافية .. الحياة الراكدة بلا أمل فى المكاتب .. زحام الاوتوبيسات الرهيب .. كثير من أخلاقياتنا العامة وحرمان شبابنا .. كل هذه ضغوط تدفع شبابنا الى التفكير فى الهجرة كحل لآلامهم.. وهنا يحكم السيناريو على مغامرة الهجرة بالفشل من خلال نموذج خاطئ» لا يمثل تجربة حقيقية لكفاح

شبابنا فى الخارج.. فمسألة الشاب المصرى الذى يقع على امرأة أوربية غنية يستغل نقودها وتستغل هى فحولته الجنسية.. هذه الأسطورة غير حقيقية ولا تحدث لواحد فى المليون.. وهناك قصص عمل وكفاح حقيقى لشبابنا فى أوربا .. والفيلم نفسه قدم صلاح قابيل كنموذج لها .. ومغامرة حسن يوسف فى أوربا فشلت لا لأن التجربة نفسها خاطئة.. بل لأنه اختار هناك الحل الخاطئ؛ وكان عاملا كسولا فى بلاد تقدر العمل.. فهى نزوة فردية انز ولسن حكما عاما.. ولكن حسن يوسف كمخرج نجح تماما فى تقديم فيلم جيد وخال من كل عيوب الفيلم المصرى التقليدية.. وهو حتى فى مستواه التكنيكى لا يقل عن مخرجينا الأساتذة بل يفوقهم فى اختياره لموضوع جيد وواقعى ومصرى تماما.. ويفوقهم فى جرأته أيضا التى جعلته يختار لفيلمه الأول موضوعا صعبا وينفذه فى الخارج .. وهناك بعض العيوب طبعيا ولكن تغفرها له شجاعته ومستواه المعقول كمخرج ربما استطاع أن يحقق فنا لم يحققه «الاسطوانات» والجهابذة !!

« الخوف » .. لماذا؟!

قبل أن يبدأ فيلم «الخوف» تحتل الشاشة لوحة كبيرة تحمل عبارة لمحمد حسنين هيكल تقول إن المبالغة في تقدير قوة العلو تؤدي الى العجز عن مواجهته.. ويبدأ الفيلم ثم ينتهي دون أن نفهم لماذا استخدم المخرج سعيد مرزوق والمنتج رمسيس نجيب هذه العبارة .. لم تكن هناك علاقة واضحة بينها وبين كل ما قدمه الفيلم من أحداث وأقوال وألوان .. بل لا يبدو هناك شيء واضح أصلا في الفيلم كله .. فهناك خلط شديد وتخطيط مربك و«هيصة» من الأفكار والرموز والايحاءات المشوشة .. لقد كانت مشكلة سعيد مرزوق في فيلمه الأول «زوجتي والكلب» ان الناس قالوا أن لفكك السينمائية جيدة ولكن ما الذى تقوله بهذه اللغة ؟ إن مشكلة الزوج الذى يغار على زوجته الشابة البعيدة عنه لا علاقة لها بمشاكل مصر الحقيقية.. وفي فيلمه الثانى حاول سعيد مرزوق أن يقترب من أحوال مصر الحقيقية لينتج أنه يستطيع أن يوظف مسألة لغته السينمائية الجيدة هذه فى قضية أكبر .. بل أنه اقتحم أخطر قضايانا بعد نكسة يونيو.. ولكن هل يكفى أن تختار بطله فيلمك فتاة مهاجرة من السويس لكى يصبح فيلمك عن النكسة؟ . ما هى القضية بالضبط فى فيلم «الخوف»؟ القضية ببساطة أن شابا تعرف على فتاة لم يجدا مكانا يمارسان فيه الحب.. وعنهما حاولا ممارسة هذا الحب فى عمارة لم يتم بناؤها بعد.. أصبحت مشكلتهما أن يهربا من حارس العمارة.. هذه هى المشكلة الجنسية وببساطة، وكل التفاصيل والتفريعات الأخرى مجرد ثثرة مفتعلة ومقحمة على الفكرة الأصلية .. ومن هنا فان اسم الفيلم الاصلى «مكان للخب» كان أفضل وأنسب للدلالة على محتواه كله .. وأن يقابل الفتاة «بالصدقة» مهاجرة من السويس فهذا لا يعنى أن الفيلم عن السويس فعلا أو عن النكسة بل صحيح أننا رأيناها نتنكر باستمرار أشباح المناسبة والحرائق وأهلها الذين ماتوا تحت الانقراض.. ولكن ما الذى ينقص الفيلم لو أننا حذفنا هذه الذكريات كلها؟ وبمعنى آخر ما الذى عكسته هذه المسألة على تلك البنت ؟ لا شيء.. فهى اندفعت فى علاقتها مع الشاب القاهرى حتى لحظة الجنس نفسها التى لم يوقفها الا رفضها الذهاب معه الى البسيون أولا .. ثم ظهور حارس العمارة ثانيا .. ويبدو أن تفسير سعيد مرزوق للحياة نفسها تفسير جنسى.. فالجنس هو التسلط الرئيسى على شخصيات فيلمه.. ولكن كانت

الازمة الجنسية تبدو مفتعلة في «الخوف».. لأن الفتاة كانت تستطيع الذهاب مع الشاب الى البنسيون ببساطة .. بل أنها أثبت استعدادها لذلك في احدى اللحظات.. فماذا لو أنها ذهبت بالفعل ؟ لم تكن تصبح هناك ضرورة لهذا الفيلم بالطبع.. ومماذا لو انها مارسا الجنس في العمارة نفسها قبل مجيء الحارس ؟ بل ما هو ميرر الخوف من الحارس أصلا .. ؟ وما هو ميرر دخول العمارة أصلا ؟ ولماذا أصبح الحارس رمزا للخوف وهو مجرد خفير صعيدي يؤدي واجبه وكان ممكنا شرح المسألة له ببساطة ثم تركا العمارة .. وكيف أصبح الحارس معادلا للعدو الاسرائيلي بحيث لابد من ضربه أو قتله ؟ بل كيف أصبح الشاب القاهري رمزا للظاهرة التي لا تحس بالام السويس وهو مصور صحفي يؤدي واجبه بدليل أنه من السويس نفسها وصورها ؟ .. المسألة انن ليست أن نجعل بطلتنا من السويس بالصدفة.. بل أن نفهم ماذا نريد أن نقول عن السويس ... وأن نحدد الأمور ونفهمها جيدا .. وأن نبحث عن أسلوبنا الخاص فلا ننقل بالحرف الواحد مشهدا من هنا ومشهدا من هناك .. أما أن نجيد ما يسمى باللغة السينمائية فإن هذا لم يعد يكفى.. لأن قيمة أى لغة في العالم هي قيمة تحملها.. هذه اللغة أولا .. والكلمات الفصيحة لا تكفى وحدها .. ا

« أغنية على الممر »

وسط موجة من أفلام العصابات وملوك الشر وقصص كفاح الراقصات والغانيات.. تبرق في الظلام بانرة أمل.. ولا تبدو المسألة مثيرة للتساؤم تماما ولا داعية للباس.. ما دام هناك عدد قليل جدا من الشبان يحاولون صنع سينما مصرية مختلفة.. ورغم كل الصعوبات التي يتحركون من خلالها.. ورغم كل المحاولات لشل حركتهم هذه قبل أن تبدأ ، لكى تبقى أفلامنا حكرا على بطولات امتثال وينت بديعة التاريخية.. ولا يصعد الى السطح من موضوعات الفيلم المصرى هذا النوع الجديد من الموضوعات الذى يحاول أن يقدمه فيلم مثل «أغنية على الممر» الذى يعرض هذا الاسبوع عرضه الجماهيرى الأول بعد أن عرضه نادى السينما هذا الاسبوع كنوع من التقدير الخاص لهذا الفيلم. ويكفى أن النادى أجل عرض فيلم «اللمسة» لبرجمان من أجل عرض فيلم مصرى لمخرج شاب يعمل لأول مرة .. بل أن الفيلم كله هو نتاج جهود مجموعة من السينمائيين الشبان يعملون لأول مرة.. فقد ظلت «جماعة السينما الجديدة» تتحدث طويلا عن تصوراتها لسينما مصرية تعبر عن مصر الحقيقية وعن آمال شعبها وطموح شبابها الذى هو أنبل ما فيها.. ولكن جماعة السينما الجديدة ظلت تحتل الكثير وهى لا تملك أكثر من مجرد الحديث والحلم.. وكان لابد أن تصوغ حلمها هذا فى واقع .. وحلم السينمائي وواقعه أيضا هو فيلمه .. وكل موجات السينما الجديدة فى العالم صنعتها الشبان بنقودهم القليلة جدا .. ووسط حصار التجار والمرتزة وأسطوات السوق والشباك الذين يملكون كل الفرص.. واستطاعت الجماعة أخيرا أن تصل الى حل لانتاج أفلامها بأن مدت يدها للمؤسسة .. وتنازل كل الشبان عن أجورهم.. ولعب محمود مرسى ومحمود يس وأحمد مرعى وصلاح قاييل وصلاح السعدنى أفضل أنوارهم بلا مقابل تقريبا .. لأنهم أحسوا أنهم ينقلون للشاشة لحظة صدق حارة عبر بها على سالم فى مسرحيته عن لحظة بطولة نبيلة عاشها خمسة عساكر مصريين شبان فقدوا حياتهم دفاعا عن قطعة أرض من مصر، حيث يصبح حبهم لها موتا صامتا عظيما هو أروع ما فىنا كلنا.. واستطاع على عبد الخالق المخرج الشاب الذى يخرج فيلما طويلا لأول مرة أن يصنع من هذا الحلم البطولى بمصر فيلما يحقق فكرة السينما الجديدة وتضع المستوى الفنى معا .. فيلم يمثل

تحولا حقيقيا في مسار حركة السينما المصرية بالفعل.. ويستطيع السينمائيون الشبان أن يقولوا لأول مرة : هذه هي أفلامنا.. وهذا هو الميلاء الحقيقي لسينما مصر الحقيقية.. التي استطاعت أن تحققها بصمت وتواضع ورغم كل المعوقات جهود عدد من الشبان :

مصطفى محرم وزهراء راجب وأحمد متولى ومحمد راضى وعبد الرحمن الأبنودى وحسن نشأت .. وكل الذين عملوا دون أن ينتظروا شيئا .. لأنهم أرادوا أن يعطوا أكثر من أن يأخذوا .. ولكنهم رغم ذلك سيأخذون أكثر .. فهل هناك ما هو أروع من حب الناس واحترامهم لك .. ؟ ! ..

هل هناك فائدة ؟!

هناك حملة الآن من كل نقاد السينما .. وحتى كل الكتاب من غير نقاد السينما على حسن الامام بمناسبة الفيلم المعروضين له فى وقت واحد وفى دارى عرض بينهما خطوات .. ولكنى بعد ان كتبت مرارا عن حسن الامام اعترف بعجزى عن كتابة شىء جديد لا عن «امتثال» و «بيت بديعة» ولا عن العبقري حسن الامام.. وعندما أقول العبقري فانتنى لا أسخر منه وانما اعترف بعبقريته بالفعل.. فهل كان يستمر هذا الرجل.. يقدم نفس النوع من الأفلام كل هذه السنوات ورغم كل ما يتعرض له من هجوم ورغم كل ظروف البلد التى تتعارض مع هذا النوع من الأفلام.. فلا بد أن يكون عبقريا بالفعل.. وهو فى الفيلم الأخيرين المعروضين معا لا يقدم جديدا بالنسبة لأسلوبه ولا بالنسبة لماضيه.. وهو بالتالى لا يدهشنا ولا يصدمنا بل أن الذى يدهشنا هو هذا الانزعاج الغريب الذى تثيره أفلامه .. أن ميزة حسن الامام الرائعة أنه رجل صادق جدا مع نفسه وهو لم يزعم أبدا أنه فيللىنى ولا انطونيونى ولا حتى حسن الصيفى.. بل أنه بالتحديد حسن الامام.. وهو لم يقل أبدا أنه مصلح اجتماعى بل لا ينكر حتى أنه «مفسد» اجتماعى لأن هذه المسألة لا تعنيه ولا تزعجه كثيرا.. فهو ملك الشباك ومخرج الروائع والرجل الذى يفاخر دائما بأنه يفهم الجماهير تماما وأنه يصنع لها الأفلام التى تقبل عليها.. ومن هنا فانتنى احترمه أكثر من بعض المخرجين الجدد الذين يزعمون أنهم يصنعون سينما جيدة بينما هم يصنعون ما هو أسوأ من سينما حسن الامام.. ومسألة طبيعية جدا أن يخرج الامام فيلمين فى وقت واحد عن بطولة الراقصات وبنات الليل فهو يؤمن طول عمره بنظرية «الموسم الفاضلة» فى الفن وفى الحياة.. وهو يرى العالم كله هذه الرؤية المحدودة : وهى أن الموسم محرّكة التاريخ.. وقائدة النضال ضد الاستعمار العالمى والامبريالية الجديدة أيضا.. وأنها أشرف النساء والنموذج الأمثل بالنسبة للمرأة : المعاصرة.. وهذه هى قضية حياة حسن الامام كلها التى نذر لها أفلامه كلها.. وإذا كان الشباب الساذج على عبد الخالق قد اختار أبطال فيلمه الأول «أغنية على المر» من جنودنا الذين قاتلوا فى سيناء.. فإن حسن الامام يرى أن هذه مسألة مضحكة جدا.. لأنه يفضل أن يقدم فى نفس الوقت بطولات بديعة وامتثال وعزيزة الطلوة وعشرات غيرهن من الراقصات

والغانيات اللاتي سيقدمن قطعاً سجلاً حافلاً لتاريخهن المجيد في سلسلة أفلام عظيمة تحولها بعون الله مؤسسة السينما .. وهذه مسألة طبيعية جداً بالنسبة لمخرج هذا هو عالمه الخاص .. وهذه هي فلسفته وهو يرى أن العالم كله كباره أو ماخور وأن النشاط الوحيد للإنسان هو الجنس والرقص والدعارة الحقيرة .. وأن نتحدث بعد ذلك عن المستوى الفني الراكب لأفلام حسن الامام ورداتها سينمائية وابتذالها وقبحها واستفزازها لاحتساس أى آدمى يملك فى عروقه نقطة دم .. فهذه مسألة مضحكة .. لأن السؤال الحقيقى هو : هل هناك فائدة من الهجوم على أفلام حسن الامام بعد اخراجها بالفعل ونزولها للناس ..؟ ويعد أن يجد حسن الامام فرصاً دائمة لتمويل أفلام المخبرات والدعارة والقوادة هذه بحيث يعرض له فيلمان فى وقت واحد .. وفيلم تليفزيونى ثالث اسمه « الكلاب الضالة » .. ورغم كل « نجاح » الهجوم عليه ؟

معركة على الممر

هناك ظاهرة سينمائية هامة تحدث الآن وتدعو للفرح الحقيقي وسط كل التشاؤم الذى تثيره أوضاع السينما المصرية الحالية.. ففدا ينتهى الاسبوع السادس لعرض فيلم «أغنية على الممر».. وهى مسألة لم يكن يتوقعها أحد ولا أشد المتحمسين لهذا الفيلم الغريب الذى أثار ضجة كبيرة سواء معه أو ضده كما لم يحدث لأى فيلم آخر.. ولكن الذين كانوا معه والذين كانوا ضده احترموه جميعا بحيث لم يستطع أشد الاتجاهات خبثا أن يكشف عن وجهه بصراحة ويهاجم فيلما يقدم نموذجا للسينما النظيفة التى يحتاجها شعبنا الآن ونحن نعدده للمعركة .. ولقد كان هذا هو السبب الأول فى أن كل الأقلام والاتجاهات الشريفة وقفت الى جانب هذا الفيلم وكتبت عنه بكثير من الحب والحماس والتدفق .. لأنهم وجدوا أنفسهم أمام مجموعة شابة جريئة تحاول بما فى أيديها من امكانيات قليلة أن تصنع فيلما مختلفا عن تيار السينما التجارية الرديئة والسهلة والمرحة مانيا رغم أنها تسمم أفكار شعبنا وتبتذل نوقه وقيمه واحساسه الإنسانى ..

وسواء امتد عرض فيلم «أغنية على الممر» بعد الاسبوع السادس أو تم رفعه من دار السينما فإنه يكون قد انتصر انتصارا حاسما بمجرد صموده فى السينما ستة أسابيع.. بينما لم يبق «بنت بديعة» أكثر من أربعة أسابيع.. رغم كل المغريات التى يقدمها للمتفرج من رقص وألوان وجنس وابتذال وميلودراما ودموع ومستوى سينمائى بشع فنيا.. ورغم أنه لا مجال للمقارنة لا فنيا ولا موضوعيا بين نوعين ومدرستين مختلفتين تماما من السينما المصرية.. إلا أن الذى يفرض هذه المقارنة رغم كل شيء هو أن ظروفنا قصرية غريبة شاعت أن يعرض «أغنية على الممر» فى الوقت الذى وصلت فيه سينما القطاع العام والخاص الى المستوى الذى يكفى الحكم عليه أن نشاهد «بنت بديعة» و«امثال» اللذين يجمعان بين أسلوب العمل والتفكير فى القطاعين معا - وخلال عام ٧٢ وبعد خمس سنوات من يونيو ٦٧ - من خلال سينما حسن الامام !

ورغم الحصار الرهيب الذى فرضه هذان الفيلمان على «أغنية على الممر» فلم تكن الايرادات متفاوتة بينهما كثيرا .. بل أنه سجل فى بعض الأيام ايرادات أكبر .. وكانت هذه مسألة مدهشة بقدر ما هى مفزعة للخبراء من علماء السينما التقليدية.. لأنها كشفت لهم عن حقيقة مفاجئة: إن

الجمهور نفسه أصبح يرفض سينما بديعة وامثال.. أو على الأقل لا يقبلها بنفس الاندفاع والانتقاد السابق .. وأن الناس تغيرت .. وأصبحت تعيد التفكير في أشياء كثيرة.. ولم يعد ممكنا خداعها بسهولة.. ولكن هذا لا يعنى أن هذه الجماهير تهافتت على مشاهدة «أغنية على المرء» وتزاحمت أمامه فى الطوابير.. من الشجاعة أن نعتزف بأن هذا لم يحدث.. وأن الفيلم لم يحقق الإيرادات المطلوبة بالمنطق التجارى.. ولكن هذه أيضا مسألة لم تدعشنا لأننا كنا نتوقعها.. وكنا نعرف تماما أن هذا الفيلم يمثل نوعا من الصدمة للجمهور العادى الذى تعود أن يرى فى سينما ديانا نوعا خاصا من الأفلام المريحة.. ولكن هذا الفيلم يهزه بعنف ويرهقه ويثقله بالشجن ويحرك مواجهه .. وهو فيلم هادئ جدا وعقل يحاول أن يصل الى وجدان الناس بالعقل وبإثارة تفكيرهم وأنبل ما فيهم وليس عن طريق تهبيجهم واستثارة غرائزهم.. ولم يكن أحد يتوقع أبدا أن يظل الجمهور حبس تقاليد ومثيرات السينما المصرية طوال ٤٥ سنة ثم يجرى فيلم واحد ليغير المقاييس ويقلب الأمور .. أن فيلما واحدا لا يكفى ولا عشرة أفلام ولا حتى مائة فيلم .. ولكن كان مهما فقط أن تبدأ المغامرة.. أى أن يحاول أحد أن ينتج سينما مصرية مختلفة دون أو رعبه الشباك والإيرادات.. وهذا ما حاولت أن تصنعه جماعة السينما الجديدة.. وإذا كانت الخطوة الأولى قد بدأت فالهم أن تستمر .. ومن أجل هذا التفت كل العناصر الشريفة حول الفيلم وأقامت له الأفلام أكبر حملة دعائية مجانية أقيمت لفيلم مصرى.. بل لقد تغيرت فكرتى شخصيا عن مديرى مؤسسة السينما من خلال رجلين شريفيين من كبار موظفى المؤسسة وقفا وراء هذا الفيلم بشجاعة وقدموا له كل المساعدات الممكنة وهما عبد المجيد أبو زيد ومختار العقيفى مدير التوزيع الداخلى.. وهذا فى ذاته يؤكد أن هناك عناصر نظيفة وواعية فى المؤسسة يمكن أن تصنع الكثير لو وجدت حولها مناخا صحيا عاما.. وقد يقول البعض وكأنتهم وضعوا أيديهم على سر خطير أن سبب بقاء الفيلم هذا الوقت فى السينما هو الحفلات الكاملة التى حجزتها القوات المسلحة واتحادات الطلبة ونقابات العمال .. وهذا حقيقى ولكنه كان يحدث أحيانا بدون أعداد مسبق .. وكانت الظاهرة المثيرة للدهشة وللسموع أحيانا أن تجد ٤٠ طالبا جامعا أو حتى تلميذا فى مدرسة إعدادية قد حجزوا من تلقاء أنفسهم جزءا من المقاعد ويمبادرة جماعية منهم. ولكن حتى بالنسبة للاتصالات التى أجرتها جماعة السينما الجديدة ببعض النقابات والهيئات لحجز حفلات .. ما هو عيبها ؟ أليست حقا مشروعا للمنتج فى تسويق سلعته ؟ وكيف يلجأ حسن الامام الى جاهيره بتعليق صور ضخمة على دارى العرض للراقصات والغانيات بأسمائهم المبتذلة: عزيزة زميك وأرنبه صديقة الطلبة .. ثم لا يلجأ أصحاب «أغنية على المرء» للجنود والعمال والطلبة ؟ .. أليست هذه جماهيرنا الحقيقية .. وليس المفروض أن تصل الكلمة النظيفة التى يقولها الفيلم لهذه الجماهير لكى ترى وتمول أيضا فيلما يتحدث عن معركة يونيو لأول مرة وعن أشواقنا للنصر والصمود حتى الموت ؟

ولكن هل كان ممكنا حدوث هذا الانتصار الحقيقى لأول أفلام المعركة .. بدون معركة أخرى وراء الكواليس ؟ كلا بالطبع .. لقد خاف الجميع كما قلت من مهاجمة الفيلم بصراحة .. فهل يمكن أن يتهموه مثلا بأنه فيلم نظيف وجاد .. ؟ هل يمكن أن يتهموه بأنه يخون قضايا استشهد بديعة وامنتال ؟ .

لقد قالوا بذلكاء : المعركة على عيننا ورأسنا ولكن الفيلم لا يستحق هذه الضجة .. وتحول الجميع فجأة الى نقاد سينما ويدأوا يتكلمون عن الايقاع وفقر تنفيذ المارك .. وكان ظريفا بالطبع أن يتحدث البعض عن ديكور المغارة وعن ان ملابس الجنود كانت مكوية وبلا نقطة عرق .. وكل هذه ملاحظات مقبولة ولكن كان مقصودا بها وبذلكاء شديد وباسم النقد الموضوعى تجاهل قيمة الفيلم ككل وكتجربة جديدة .. بل أن محترفى الثقافة وأخصائى الدراما تحدثوا عن الميولودراما فى «أغنية على المرء» ولم ينزعج أحد من الميولودراما والمستوى الردى فى ٩٠٪ من الأفلام المصرية .. وكانت هناك مغالطة جريئة تقول أن جوا من الارهاب كان مفروضا على مناقشة الفيلم فى نادى السينما .. وأنا اعترف بهذا لو كان معنى الارهاب هو وقف محاولة تشويه القضية التى يثيرها الفيلم سياسيا وانتاجيا بدعى الكلام عن الديكور والميولودراما .. وكانت هناك مغالطة ثانية تقول أننا قدما الفيلم باعتباره تحفة رائمة وفتح جديد فى السينما وشيء لم يحدث من قبل .. وهذه كلها أكتانيب لم يقلها أحد فقد كان الحديث كله والتماس كله من أجل تجربة الانتاج الجديدة نفسها التى وصل اليها مجموعة من الشبان من خلال صعوبات لا حصر لها .. ومن أجل الموضوع الذى يعالجه الفيلم .. ومع ذلك فحتى بمقاييس النقد السينمائى نفسها فان الفيلم جيد فنيا بالنسبة للسينما المصرية .. وجيد جدا بالنسبة لأول فيلم لمخرج جديد .. وهو أفضل فنيا من كثير جدا من الأفلام التى تعرض يوميا لعمالة السينما المصرية الذين يحملون أسماء كبيرة جدا وخبرات ٣٠ سنة أو أكثر .. وهم الذين أزعجهم أن ينجح «شوية عيال» فى أن ينتجوا فيلما بطريقتهم الخاصة وبفكر جديد تماما يقضض أفكارهم المهترئة والمفلسة وقدراتهم السينمائية التى توقفت عند سينما الحرب العالمية الثانية والتى قدم كمال سليم أفضل منها جميعا فى «العزيمة» سنة ٣٩ !

وقد كان طبيعيا أن يحتشد هؤلاء جميعا فى جبهة واحدة ضد «أغنية على المرء» لا باعتباره فيلما بل باعتباره اتجاها يمكن أن يستمر لو نجح فى أول محاولة .. لأنه يعنى أن التجارب الماثلة يمكن أن تنجح فتصرف الجمهور عن أفلامهم التى يدعون دائما أنها الأفلام الوحيدة التى يريدوا جمهورنا المظلوم . ومن هنا فهى حملة ضارية على «جماعة السينما الجديدة» التى تحاول أن تبدأ هذه المحاولة .. وهذه الجماعة ليست عصابة كما يحاولون أن يصوروها وليست «مافيا» ولا كهنوتا مطلقا ولا شركة انتاج .. بل مجموعة قليلة جدا من شباب السينما يحاولون صنع أفلامهم عن مصر الحقيقية ولو ببلاش .. والمعركة الحقيقية الماثرة الآن هى بين القديم والجديد بالفعل ..

ليس بحساب العمر والسنين كما يحاول المزيقون تصويرها حين يصرخون متباكين : إن هؤلاء
الاولاد الصغار ينكرون جهود أساتذتهم.. وهذه مغالطة غريبة .. فلا أحد من الشبان هاجم
الأساتذة القدامى.. انما العكس هو الذى يحدث كل يوم .. وهناك «أستاذ» يبذل جهودا مستميتة
فى معهد السينما مثلا حيث يدرس للهجوم على الفيلم والجماعة بدون مناسبة .. والمسألة ليست
مسألة أخلاقية يشتم فيها الصغار الكبار.. أنها صراع فكرى أساسا .. سينما مصرية جيدة
وشجاعة.. ضد سينما تقليدية وجبنة ولا علاقة لها بمصر.. والشبان يحاربون ضد الأوضاع التى
عرقلت يوسف شاهين وجعلت توفيق صالح يخرج من مصر وحولت صلاح أبو سيف إلى «فجر
الاسلام» ثم مدرسة الجنس .. وطبيعى أن تكون للسينما الرديئة صحافتها الفنية الرديئة التى
عاشت دائما على المتاجرة بالفضائح والاعلانات التى تحاول الآن فى صحوة الموت أن ترفع
سيف دون كيشوت فى معركة وهمية بين الكبار فى السن والصغار فى السن .. والتى يستغلها
القدامى والشباب معا مادام يضم الجميع مصلحة مشتركة هى بقاء السينما التجارية التى تباع
الأوهام والفكر المتخلف لجمهورنا .. ألا يحارب الشبان بعضهم الآن بعنف بعد ان استطاعت
السينما الجديدة أن تفرض نفسها.. والا يبذل حصان طرواده الشبان جهده اليائس الأخير وفى
جوفه مفرج كبير أكثر ذكاء ! ولكن ضد من .. ولحساب من ؟ ..

« كلمة شرف »

حسام الدين مصطفى يقدم هذا الفيلم بعد شهر واحد من عرض فيلمين له فى وقت واحد «شياطين البحر» و«ملوك الشر».. وله فيلمان آخران جاهزان للعرض «الشيء» و«الشحاذ» . كيف يجد حسام الدين مصطفى وقتا للتفكير فى هذا كله وإخراجه ؟! المهم أنه يحشد فى فيلمه «كلمة شرف» كل نجوم الشباب.. وكل المغريات الدرامية والميلودرامية التى يعرف تماما بخبرته القديمة أنها تشد جمهورا يحب فريد شوقى.. ويحب مغامراته.. تترك هذا الجو كله الذى أصبح عالم حسام الدين مصطفى الخاص وتحاول تقديم توليفة غريبة من المفاجآت والحكم والمواظ والعبر التى تثير دموع الغلبة فى الصالة من هوة النكد والحزن على أنفسهم وعلى الآخرين .. فريد شوقى محام عظيم جدا وأستاذ قانون يضفى بنفسه من أجل اجهاض نيلى التى اغتصبها نور الشريف وهرب .. ويسجن فريد شوقى طبعاً لكى يصرخ طول الوقت : برئ والله يا مراتى يا حبيبتى.. ومأمور السجن أحمد مظهر يتعاطف مع السجين المظلوم ويحاول معاونته فى اثبات براءته.. ولكن دليل براءته الوحيد نور الشريف يموت.. بعد ان ماتت نيلى.. ثم تموت هند رستم أيضا.. فكل الناس يموتون فى هذا الفيلم.. ومأمور السجن قديس من عالم خرافى يوافق على خروج السجين ليرى زوجته وهى تموت مقابل كلمة شرف.. ويعود السجين فى الموعد المحدد ويفى بكلمة الشرف.. ويتعاقب السجين مع المأمور فى حب ملانكى وجدعنة خرافية يضج لها بالتصفيق جمهور سينما ميامى من لابسى الجلابيب والملايات اللف وبنات المدارس والاسطوانات الكادحين .. أن الفيلم يقدم جرعة زائدة جدا من كل المثل الزائفة التى يحترمونها .. ولكنه لا يقدمها لهم إلا من خلال المساجين والمظلومين والقضايا والمتىس وحوادث الموت المفاجئ والبلاء الأزرق الذى يثير دموعهم.. واعترف بأن السيناريو نجح تماما كصناعة متقنة فى هذه الحدود .. وأن الاخراج كان أفضل حرفيا من كثير غيره والمخرج حرفى فعلا ونكى .. ولكن ما الفائدة .. ؟ وما الذى نريد أن نصنعه بالناس أكثر من ذلك ؟

« العاطفة .. والجسد »

هذا الفيلم يؤكد أيضا أنه لا فائدة في السينما القديمة .. مهما حاول النقاد أو المسؤولون محاسبتها أو ألجهم عليها فسيظل حسن رمزي يفعل ما يفعله حسن الامام وحسن الصيفي وحسن رضا وألف حسن آخر يقدمون نفس النوع من السينما .. اسبب بسيط جدا هو أن هذا هو عالمهم الخاص وفكرهم الخاص ونظرتهم للسينما .. ولا أحد يمكن أن يطالبهم بتغيير هذا كله فجأة وتقديم شيء أفضل لأنهم ببساطة لا يملكون شيئا أفضل .. فهذه المعركة خسرانة خسرانة إذن .. ماداموا يستطيعون أن يجدوا دائما ويشكل أو يأخر وسيلة لانتاج أفلامهم رغم أن المخرجين الآخرين يشكون دائما من أزمة الانتاج ..

وحسن رمزي رجل من أهم رجال السينما المصرية القديمة .. سواء بنشاطه في غرفة صناعة السينما أو بنشاطه في الانتاج والإخراج .. وأعترف أنه قدم كمنتج أفلاما جيدة مثل «المخبون» و «غروب وشروق» .. وقد يكون عقلية اقتصادية جادة بالفعل في هذه الحدود .. ولكني لا أفهم لماذا يصير على أن يظل مخرجا أيضا ؟ .. فهو في فيلمه السابق «ملكة الليل» قدم كارثة على المستوى الفني .. وهو يعود في «العاطفة والجسد» فيقدم كارثة أخرى بالألوان .. وتصوروا أنه ما زال يتعامل مع كاتب سيناريو اسمه نيروز عبد الملك مثلا لمجرد أن هناك علاقة «تاريخية» بينهما ! ولماذا يكتب على متفرج السينما المصري أن يشاهد موضوعات كهذه سنة ٧٢ بعد استهلاكها طوال ٤٥ سنة في الأفلام المصرية كلها ؟ .. من الذي تعنيه الآن مسألة البنت التي شرفها مثل عود الكبريت عندما يولع مرة واحدة «يولع على طول» بعد ذلك ؟ .. نجلاء فتحي تحب محمود ياسين الذي يتركها الى لندن ليكمل دراسته .. تقوم القيامة وتغضب منه .. وهذه كارثة .. يعود أبوها من باريس ليعلن فجأة أنه خسر كل ثروته ويموت .. وهذه كارثة أخرى .. تسعم نجلاء بالصدفة أن طيارة خطيبها العائد من لندن احترقت .. وهذه كارثة ثالثة .. فتلقى بنفسها في براثن سيدة قوادة تصدر البنات الى بيروت .. وهناك يغتصبها عمر خورشيد وهي سكرانة .. وهذه هي الكارثة رقم ٤ التي كان يمكن ألا تحدث ببساطة لو أنها رأت محمود ياسين عائدا

بالطائرة من لندن دون أن يموت في نفس اللحظة التي تركب هي طائرة بيروت.. تصوروا
الصدف !

وطبيعى أن يكون هناك مشهد الانتحار التاريخى فى الفيلم المصرى عندما تقف البنت على
البحر لتلقى بنفسها فيلحقها حبيبها فى آخر لحظة.. «منى..منى.. أحمد.. أحمد..» .. وتحديث
المعجزات التى لا يدرك أحد كيف يمكن توقيتها بهذا العقل الالكترونى.. ولكن هذا كله كوم
ومحاولة الاثارة الجنسية الرخيصة بالسيقان والصدور والخلاعة كوم آخر .. ومسألة الأغاني
أيضا والرقصات المحشورة حشرا لاثارة متفرج مسكين يسيل لعابه لرؤية اللحم الحى وهو يباع
أمامه على الشاشة .. وبالألوان كمان ! ..

المفاجآت الكويتية !

استطاع مهرجان دمشق أن يقدم عدة اكتشافات هامة عن السينما العربية الشابة لم يكن ممكنا اكتشافها الا باجتماع هذا العدد الكبير من المخرجين والأفلام لأول مرة فى مكان واحد .. ولقد كان الخطأ الكبير فى تصويرى بالنسبة للحركات السينمائية الشابة فى الوطن العربى حتى الآن.. هو أن كل حركة منها مغلقة على نفسها ومعزولة عن باقى التيارات الجديدة التى تحاول أن تعبر عن رغبتها الملحة فى تغيير القوالب والاشكال الجامدة للسينما التقليدية .. ومن هنا نجى القيمة الكبرى لمهرجان دمشق فى أنه عرفنا على تيارات الحركة الدائبة والنشطة لدى عدد كبير من المخرجين الشبان فى أكثر من بلد عربى.. وأنه وضع أيدينا بالفعل على أكثر من اكتشاف وأكثر من مفاجأة..

● « بس يا بحر ! »

ولقد كانت المفاجأة الحقيقية لمهرجان دمشق هى الفيلم الكويتى « بس يا بحر » للمخرج الشاب خالد الصديق .. لقد كان هذا الفيلم هو أفضل أفلام المهرجان بالفعل شكلا ومضمونا .. وظل موضع حديث كل النقاد والسينمائيين والجمهور العادى الذى تابع الأفلام طوال أسبوع المهرجان .. وأعترف بأننى ذهبت لرؤية الفيلم فى صالة سينما السفراء حيث تجرى مسابقة المهرجان الرئيسية كنوع من أداء الواجب، حيث أنى مطالب بمتابعة كل الأفلام بلا استثناء وأيا كان مستواها.. بل أننى تذكرت أننى دعيت لعرض خاص لهذا الفيلم منذ عدة شهور فى القاهرة حيث تمت عمليات المونتاج والمكساج النهائية.. وأن شيئا على الإطلاق لم يشجعنى على رؤيته يومها باعتباره مجرد نزوة سينمائية لمخرج كويتي يملك ثمن تحويل طموحه الشخصى إلى فيلم .. وحتى بعد النصف ساعة الأول من عرض الفيلم فى دمشق لم يكن هناك شيء يمكن أن يجذبك الى متابعة الفيلم فقد كان مجرد عرض لحياة صيادى اللؤلؤ فى قرية على البحر من خلال قصة حب بين صياد شاب فقير وبنت تاجر غنى يرفض تزويجها له بالطبع .. ولكن المسألة تتحول بعد ذلك تحولا باهرا يستولى تماما على مشاعرك موضوعيا وسينمائيا معا.. أن الصياد الشاب ينضم الى مركب صيد تخرج فى رحلة للبحر تستمر ثلاثة شهور .. وهو يحمل بالعرش .. على اللؤلؤ ليعود فيدفع مهر فئاته .. ويسير الفيلم بعد ذلك فى خطين متوازيين.. المغامرة الغريبة لكب صيد اللؤلؤ

.. ومصير الفتاة التي يكشف أبوها علاقتها بالصياد الشاب فيرغمها على الزواج من تاجر ثرى لا تحبه ويقدم المخرج مشهدا مذهلا لزفاف الفتاة الى رجل لا تحبه.. وهو مشهد من أروع ما يمكن أن تقدمه السينما العالية كلها بلا مبالغة.. ففي جو محموم من تقاليد الزفاف في الكويت ترتفع الدفوف والتراتيل وتنتقل العروس الى زوجها وهي أشبه ببهيحة ملفوفة في الأكفان .. وبينما تبكي العروس رعبا ورفضاً يدخل العريس عليها عنوة في مشهد أقرب الى الاغتصاب المروع .. ويحقق المخرج في هذا المشهد قدرة فائقة على استخدام الايقاع وبشريط الصوت والعسبات وروعة أداء الممثلين مما يرفعه بهذا المشهد وحده الى مستوى أى مخرج عالمي عظيم.. والمهم أنه خلال ذلك كله لا ينسى الواقع البائس للصيادين ونضالهم المرير مع البحر الذي يدفعون فيه حياتهم أحيانا .. وتبلغ المساة قمته حين يموت العاشق الشاب بالفعل بعد أن يعثر على اللؤلؤ الذي يريده مهرا لحبيبته.. ويلقى رفاقه جثمانه في البحر .. وعندما تعود المركب تكون أمه في انتظاره على الشاطئ .. وتكتشف من السارية المنكسة أن ابنها لم يعد .. ويتقدم أحد زملائه صامتا ليعطيها لآلئ الابن المفقود .. وتقف الأم وحدها على الشاطئ باكية بعد أن تلقى اللآلئ في الماء وتصرخ في وجه البحر في مشهد فاجع لا يمكن أن تقاومه دموعك .. وتضج الصالة بالتصفيق لخالد الصديق المخرج الشاب - ٢٦ سنة - الذي يتهدل شعره على جبينه والذي اذا صادفته في الشارع لا يمكن أن تتصوره أكثر من «بلاى بوى» عابث .. ولكن كم تخدعنا المظاهر عن كنوز الفن والحقيقة !

● كريستيان .. المخرج المقاتل

ومن لبنان وعلى عكس المتوقع من السينما اللبنانية كما نعرفها .. جاء فيلم «مائة وجه ليوم واحد» مختلفا تماما عن الأشكال التقليدية للأفلام اللبنانية بل والعربية عموما .. أن مخرجه كريستيان غازي يقدم فيه نظرة جديدة وجريئة للقضية الفلسطينية .. فهو يربط عمليات المقاومة المسلحة بالواقع العربي اليومي في بناء عضوى واحد قائم على العلاقات الجدلية الواعية بين بطولات المقاومة العسكرية كحل وحيد للقضية وبين الخلفيات السياسية والاقتصادية من واقع المجتمع العربي نفسه .. مشاكل العمال ومطالبهم في المصانع والورش الصغيرة واحتياجات البيوت العائلية الصغيرة ومصاريف المدارس واهتمامات البورجوازية الثقافية والمفاهيم الزائفة للثقافة وأفن لدى الارستقراطية اللبنانية . ويربط المخرج وهو نفسه كاتب السيناريو هذه الخيوط التي تبدو متباعدة ولا صلة بينها في نسج واحد محكم يكسر فيه منطق الحوتة التقليدية ومنطق السينما الروائية كله مستخدما أسلوب بريخت التعليمي الذي يعتقد أنه أنسب الأساليب لتناول قضية سياسية كهذه .. وهو يستخدم عددا قليلا جدا من الممثلين المحترفين ويعطى معظم أنوار الفيلم لشخصيات عمال وريبات بيوت حقيقيات ويغامر نهائيا بمسألة الاتقان والحرقة السينمائية الكاملة ويقدم تحليلا جديدا للقضية من وجهة نظره هو كفتان ماركسى .. وقد كان طبيعيا أن

يصدم هذا الفيلم الكثيرين الذين لم يتقبلوه بسهولة.. وتراوحت الآراء حول الفيلم بين الرفض الكامل من بعض المخرجين والمتفرجين التقليديين وبين الإعجاب الكامل بالفيلم كتجربة علمية جريئة وكغامرة جديدة فى الشكل والمضمون ولكن كريستيان غازى مخرج الفيلم نفسه لم يكن مهتما كثيرا بهذه الآراء.. ولم يكن سعيدا حتى وهو يفوز بجائزة النقاد فهو فنان غريب مثل فيلمه .. يؤمن بفكره السياسى أولا ويضعه موضع التطبيق حتى فى حياته الخاصة .. وعندما سألته عن صورة له أو لفيلمه قال أنه لا يحمل صورة .. وعرفت منه أنه كان يقاتل بنفسه فى صفوف المقاومة حتى منعه الأطباء لأن قلبه مريض ! ..

● شمشوم .. والسياسة !

وعلى النقيض من كريستيان غازى كان هناك مخرج لبنانى غريب آخر ويحمل اسما غريبا أيضا : جورج فاروق شمشوم !

اشترك شمشوم فى المهرجان بفيلم «سلام بعد الموت» مثلته سميرة أحمد التى يعجب بها المخرج جدا ويقول أنه يستريح للعمل معها .. وتمثل سميرة أحمد باللهجة اللبنانية التى تتقنها شخصيتين سلام وسهام .. وهما توأمان أحدهما شقية لعوب والأخرى طيبة جدا .. وتختفى الأخت الشقية فى ظروف غامضة وتبحث عنها أختها الملك مع حبيبها الجندي عبد الله الشماس حتى يكتشفا فى النهاية أن مدرسا صديقا للعائلة كان يحب الأخت الشقية فقتلها ودفنها فى الغابة .. !

ويقدم شمشوم لقطة واحدة فى بداية الفيلم تتقدم فيها الكاميرا فى طريق جبلى طويل تزغرد الفتيات على جانبيه فى أحد الأفراح .. وهذه اللقطة الوحيدة يمكن أن تخدعك فتتصور أنك ستشاهد فيلما جيدا .. ولكنك لا تلبث أن تفرق فى تفاصيل مملة لمادة القتل والبحث البوليسى عن القاتل بحيث لا يضيف الفيلم أى قيمة جديدة .. ولكنك تحس أن شمشوم المخرج الذى تعلم فى الخارج كان يمكن أن يكون مخرجا جيدا .. لأنه يملك أسلوبا متقدما بالفعل بالنسبة لسينما اللبنانية .. ولكن مشكلته أنه لا يملك فكرا له علاقة بالواقع اللبنانى ولا بأى واقع آخر .. والمخرج شخصية غريبة فهو عملاق وسيم مثل شمشون نفسه ولكنه يحمل قلب وسلوك طفل طيب .. ومثل شمشون الجبار وقف يهدم المعبد على نفسه وعلى أعدائه حين قال فى بداية المؤتمر الصحفى لمناقشة فيلمه دون أن يسأله أحد أنه لا يؤمن بالسياسة ولا يطبقها «السينما والسياسة شغلتي .. الشعب ما يبرح السينما عشان يوجع رأسه وهو عنده فى بيته بروجيم – يقصد مشكلة ! – أنا بعمل تسلية كويسة .. بكم تحاربوا حاربوا بالبارودة مش بالكاميرا .. » وهكذا بهذا التصريح الملهب فتح شمشون النار على نفسه .. فقد اصطاده الجميع بالطبع وسلخوا الفيلم .. وقال السينمائى الفلسطينى مصطفى أبو على : – الكاميرا بخديقة تلتقط ٢٤ طلقة فى الثانية .. وعند العرض تطلق ٢٤ طلقة فى الثانية !

• «الوشمة».. وأفلام أخرى!

وقبل عرض الفيلم المغربي «الوشمة» لحمد بناني ملأت المهرجان شائعات تقول أنه سيكون مفاجأة المهرجان .. وأن الناقد الفرنسي مارسيل مارتان عضو لجنة التحكيم مبهور به ويؤكد أنه سيفوز بالجائزة .. ولكن عرض الفيلم صدم الكثيرين لأنهم اكتشفوا فيلما عابدا .. وقد يكون أحد الأسباب اللهجة المغربية الصعبة والترجمة الفرنسية على الشاشة.. ومع ذلك فاز الفيلم بجائزة خاصة لأسباب لا يديرها إلا مارسيل مارتان وحي اينييل عضو اللجنة الفرنسيان.. بينما لم يثر الفيلمان الجزائريان «حسن التير» للأخضر حامينا «و» «الخارجون على القانون» لتوفيق فارس أى اهتمام .. بل أن الفيلم الأخير كان نسخة جزائرية من أفلام الكاويوى الأمريكية!

وعندما عرض أول فيلم رواثي أردني «الافعى» لجلا طعمة فوجئ الجميع بمستواه التقليدي المتواضع جدا الذي لا يخرج كثيرا عن موضوعات الأفلام المصرية فى الاربعينيات .. فهو يعالج مشاكل الحب والزواج والغيرة على طريقة السينما المصرية . بل ويقدم مثلها أيضا قصور الأغنياء وحمامات السباحة والمرجحة فى الحديقة والتليفونات والأبواب التى تفتح وتغلق والحوار الذى لا ينتهى!

• أفلام عن فلسطين

ولم يكن فيلم «مئة وجه ليوم واحد» هو الفيلم الوحيد فى مهرجان دمشق الذى يتناول قضية فلسطين .. فقد كان المهرجان دليلا على أن السينمائي العربي يعيش الآن باحساس عميق بجرح فلسطين .. إن هذه القضية تلح على وجدان السينمائيين الشبان بشكل واضح.. وكانت هناك موجة كاملة من الأفلام عن فلسطين فى مهرجان دمشق .. وهذه علامة نجاح عظيمة للمهرجان فى حد ذاتها .. كان هناك سينمائي فلسطيني شاب هو مصطفى أبو على وزوجته الشابة التى لم تكن لها علاقة بالسينما قبل أن تتزوج وتدرس السينما ويعملان معا ضمن مجموعة من سينمائي منظمة فتح اشتركت فى المهرجان بفيلمين «العرقوب» و«بالروح بالدم».. ثم كان هناك أكثر من فيلم طويل عن فلسطين بالإضافة الى مجموعة من الأفلام القصيرة التى حققت مستوى متقدما سينمائيا وموضوعيا وكان أبرزها «الزيارة» لقيس الزبيدي «ونحن بخير» لفصيل الياصرى الذى لم يصور فيه لقطة واحدة سوى ميكروفون كان يرمز لراديو اسرائيل ورسائل الإهالى العرب فى الأرض المحتلة بينما تقدم الصور المأخوذة من الارشيف واقعا بانسا متناقضا مع شريط الصوت .. وكان من أبرز الأفلام القصيرة الأخرى «مقابلات» لوديع يوسف الذى يقدم فيه نوعا من سينما الحقيقة قائما على اللقاءات الحية مع بعض الشبان الذين يحدثون الكاميرا بصراحة عن أفكارهم وأحلامهم فى الحب والحياة!

عودة أفلام .. « على طبنجات » !

سنة ١٩٢٢ عاد سينمائى مصرى اسمه محمد بيومى من ألمانيا وأنشأ ستوديو فى الاسكندرية أخرج فيه فيلما اسمه «الباشكاتب» تدور قصته حول باشكاتب يقع فى حب راقصة فيختلس الفلوس التى فى عهديته وينفقها عليها ويتعرض بعد ذلك لمسيره المفجع...

سنة ١٩٧٢ أخرج كمال صلاح الدين فيلما اسمه «ذئاب على الطريق» عن عامل أو موظف فى ستوديو ناصيبيان وقع فى حب ممثلة .. فسرق فلوس الفيلم لينفقها عليها .. وتعرض بعد ذلك لمطاردات البوليس وأصحاب الفيلم والعصابة وموت حبيبته وفواجع أخرى كثيرة جدا .. بعد خمسين سنة من فيلم «الباشكاتب» لم يتغير شيء فى السينما المصرية ..

نصف قرن من الزمان قامت خلاله حريان عالميتان وحروب محلية عديدة وسقطت قنبلاتان ذريتان على هيروشيما وناجازاكي وزالت امبراطوريات وانتهى الاستعمار البريطانى والفرنسى لتحل محلها الامبريالية الأمريكية وذهبت عصبة الأمم وقامت هيئة الأمم وخرج الانجليز من مصر .. وحدثت أشياء كثيرة مخيفة فى العالم .. ولكن كل ذلك لم يكن كافيا ليتغير كمال صلاح الدين ويفكر بطريقة أفضل من محمد بيومى! ...

ولقد صنع محمد بيومى - فنان ما قبل التاريخ بالنسبة للسينما المصرية التى يبدأ تاريخها «الرسمى» عام ٢٧ بفيلم «ليلي» - صنع كل شيء فى فيلمه. أنشأ الاستوديو الصغير فى الاسكندرية وأنتج «الباشكاتب» وأخرجه وصوره .. ولقد فعل كمال صلاح الدين نفس الشيء تقريبا فى «ذئاب على الطريق» فهو المنتج والمخرج ومقاول الانفار .. لأن الفيلم فيه كل «تراجيل» السينما المصرية الذين يعملون بأى أجر وبأى شكل .. وأنا واثق أنه حاول أيضا التدخل فى القصة والسيناريو لولا أنه لم يجد حتى بعد انتهائه من تصوير الفيلم - لا قصة ولا سيناريو ..

ولقد استطاع محمد بيومى أن يحكى قصة الباشكاتب الذى سرق الفلوس وأنفقها على الراقصة فى فيلم قصير مدته نصف ساعة.. ولكن كمال صلاح الدين حكى نفس القصة فى ساعة ونصف لأنه أضاف اليها «منجزات» السينما المصرية فى نصف قرن : رقصة من سوزى خيرى.. وفاصل من العزف على الجيتار من عمر خورشيد .. رقصتان افرنجى من هذا النوع الذى يهز

فيه الاولاد والبنات أردافهم للكاميرا .. ثلاث أغنيات باللغة الفرنسية .. ثم قعدة حشيش استغرقت «بوينة» كاملة ..

وفيلم محمد بيومي تكلف مائة جنية بالسعر القديم للجنيه المصرى عام ٧٢ .. وأعتقد أن فيلم كمال صلاح الدين تكلف نفس المبلغ يسعر اليوم ..

وكان أبطال فيلم «الباشكاتب» هم أمين عطا الله ويشارة واكيم وعلى طينجات .. وفيلم «ذئاب على الطريق» فيه كل كومبارسات مصر .. ولكن فيه نجوم كبار أيضا مكتوبة أسماؤهم فى الافيشات مثل فؤاد جعفر .. فؤاد بسوقى .. خيرى القليوبى . عصام وحيد .. بديع صليب .. سلوى سلطان .. ليليان كمال .. فاروق على ..

ورغم أننى لم أشاهد فيلم «الباشكاتب» لأنى لم أكن قد ولدت بعد .. إلا أننى لا أتصور أنه يمكن أن يكون أسوأ من «ذئاب على الطريق» الذى شاهدته هذا الاسبوع لأنه عرض للأسف بعد أن ولدت !

والمسألة بعد ذلك كله لا تدعو للضحك .. لأن الفيلم ملىء بالفواجع التى تسيل لها الدموع . فلماذا لم تجد السينما المصرية موضوعا آخر يشغلها طوال خمسين سنة إلا الباشكاتب الذى سرق الفلوس لينفقها على الراقصة ؟

ولماذا نقدم هذه الفواجع بلا خجل ولا حياء عام ٧٢ ويعد خمس سنوات من أفلامه ولماذا يعمل كمال صلاح الدين بالإخراج لمجرد أنه يستطيع الحصول على فلوس لتمويل أفلامه . وكيف يمكن أن يتحول أى انسان الى مخرج .. وأى انسان الى مؤلف قصة .. وأى انسان الى كاتبة سيناريو اسمها جاكلين؟

وكيف يكتبون على الشاشة بجرأة شديدة أن الموسيقى التصويرية من تأليف ميشيل يوسف بينما كل أر معظم موسيقى الفيلم منقولة من الاسطوانات الأجنبية؟

وكيف يوافق ممثل جيد وموهوب مثل صلاح قابيل أن يمثل أى شىء ؟

وأى سينما فى العالم يمكن أن تجعل من آمال رمزى بطله الفيلم ؟

وهل هناك سبب واحد فى العالم لأن يمثل ممتاز أباطة ولترقص زوجته سوزى خيرى ؟

وهل هناك سبب واحد لكى يمثل عمر خورشيد غير أنه شاب جميل ويعزف الجيتار .. وموضة؟

وكيف يوافق حمزة الشيمى وهو شاب مثقف وموهوب على أن يشترك فى أى أفلام بدعى

أكل العيش وليكرر أنوار على طينجات من خمسين سنة ؟

وكيف يقبل المخرج المصرى سنة ٧٢ على فيلم يسمع فيه جملة حوار كهذه «أنا عايزه فلوس

يا أستاذ .. مش عايزة حب واخلص» ..

وسؤال أخير للرقابة التى أوقفت فيلم «العسكرى الأزرق» : هل رأيتم مشهد غرزة الحشيش

فى فيلم «ذئاب على الطريق» الذى يستمر عشر دقائق على الشاشة ويقدم تقصيلات كاملة

لعمليات (الرص) و (التكريس) والمناظر المقززة لإخراج الخان من فتحتى الأنف.. واشترك نوال أبو الفتوح فى قعدة الحشيش؟ هل وافقتم على هذا كله ؟ وهل سمعتم العبارات التى يتبادلها الحشاشون فى هذا المشهد والتي نقلتها من الشاشة بالحرف الواحد :

«لنتى عارفة أنى ماليش فى الميه.. لازم اسخن الطاسة الأول.. شد وطلع من نخاشيشك .. يا مسا الورد .. مسا الورد يابتاع كله.. بنمسي .. يامسا الترجس.. لولا .. فيكى.. مين يولع الحجر الورد ده ؟ .. قسم يا حبيبي.. قسم .. يا حنين .. على مهلك .. مش كده يا تمساح !!».

مش كده فعلا يا بتوع السينما ؟!

المخرج الذى قال : لا .. !

عندما يخرج كلود ليلوش «رجل وامرأة» .. يكون طبيعيا جدا أن يخرج حسام الدين مصطفى «امرأة ورجل».. ففوق كل أزمتا السينما المصرية هناك أيضا أزمة أسماء .. فقد ضاقت الدنيا ولم يعد هناك أسماء تكفى لأفلامنا إلا أن نأخذ أسماء الأفلام الفرنسية ونقلبها !
ومع ذلك فالحب أن اعترف بأننى ذهبت لأرى هذا الفيلم وأنا مستفز .. ومتحفز لأن أجد فيلما من أفلام حسام الدين مصطفى: شئ من العنف .. وشئ من الجرى والقفز والضرب بالبراميل .. وشئ من الجنس.. مع ثلاثة من الشياطين أو المغامرين أو المساجين لا يهم .. أى ثلاثة والسلام.. ويكتمل الفيلم !

ولكننى فوجئت بموضوع جيد مأخوذ عن قصة لأبينا الكبير يحيى حقى.. وبمحاولة للتمثيل الجيد يلمع فيها توفيق الدقن بالذات بدور من أحسن أنوار حياته.. بل وبمستوى إخراج جيد بالنسبة لحسام الدين مصطفى نفسا .. إن حسام فى هذا الفيلم يبدو مختلفا للوهلة الأولى .. عنانيته بالتصوير واستخدام الكاميرا والمدسات حجم الكاكر الذى تقلب عليه اللقطات القريبة.. ومدير تصوير متمكن هو على خير الله يجعل الكا..يرا أداة خلاقة مليئة بالحياة .. وجو جديد على الفيلم المصرى الفقير جدا فى أجوائه وموضوعه.. فهنا محجر فى الجبل على حافة قرية مصرية.. والمكان يعطى فرصة طيبة جدا للمخرج ليخلق مادة ممتازة.. وقد اقترب حسام بالفعل فى لحظات كثيرة من أن يشدنا بالموضوع وبأسلوبه هو فى الإخراج الذى كان أفضل من كل أفلامه السابقة .. وقد كنت أعتقد دائما أن مستوى حسام فى التنفيذ الحرفى متقدم عن كثيرين من مخرجينا.. وأن قدراته كمخرج أكبر من مستواه الفكرى الضحل والمتأمر.. وهذه بالضبط هى مأساة حسام الدين مصطفى فى «امرأة ورجل».. فقد خاف عندما أحس أنه سيصنع فيلما جيدا أو معقولا .. فعاد مرعوبا الى الأعليه المعتادة.. الضرب المفتعل والجنس المفتعل والمقزز والأفكار الرخيصة .. فيبدو أن هذا هو عالمه الخاص الذى لم يستطع أن يخرج منه.. فقال لا للنجاح .. واستراح !

« الغضب »

عندما أخرج أنور الشناوى فيلمه الأول «السراب» رحبنا به جميعا باعتباره مخرجا جديدا لم يستعمل المجد ولا الفلوس.. بل جاء من الطريق الصعب: ظل سنتين طويلة مساعدا للإخراج فى أفلام عديدة حتى جاءت فرصته الأولى .. فقدم عملا أدبيا له قيمة.. وحوله الى فيلم سينمائى له قيمة أيضا.. وله مستوى طيب لا يقل عن «شوامخ» أساطين الإخراج عندنا الذين عملوا قبله بعشر أو عشرين سنة.. وقلنا يومها : هذا رجل جاد ويبدو أن تجربة السن والخبرة صقلته بما يكفى ليعمل على مهل بعد أن فاتته عجلة الشباب ولهفته على المجد والفلوس.

ولكن هاهو أنور الشناوى يقدم لنا فيلمه الثالث «الغضب» الذى نراه قبل فيلمه الثانى «الشيطان والخريف» فما الذى يقدمه أنور الشناوى فى «الغضب»؟ فريد شوقى زعيم العصابة المرعب يسرق ويهرب ويخطف الأطفال ويدخل السجن ليخرج بعد عشر سنوات.. يحاول أن يلعب لعبة التوبة التى أصبحت تلح عليه فى أفلامه الأخيرة محاولا أن يؤكد على شخصية المجرم الشريف الطيب الانسان ابن الحلال.. «المجدع» الذى لا يكله أحد «أونطة».. لكن الدنيا غدارة والناس أشرار والمجتمع حقير يرفض توبة «المعلمين المجدع» وكأن الجريمة قدر لا مهرب منه .. وكان لا حل إلا فى العودة للجرام.. ليس لظروف اجتماعية قاسية.. وإنما لسبب شديد الهيفة .. أن العصابة تطارد زعيمها السابق بالقوة ليعود لقيادتها بعد «وقف حالهم» فى غيابه.. وفريد شوقى يقاوم ويرفض ويرفع حاجبه ليخطف واعظا جمهور الترسو بحكمته العظيمة : «صاحب الانسانية يبتكره لقمة طرية.. كل واحد عاين يعضخها شوية».. وكان يمكن أن يستمر البطل الشعبى فى موقفه الشريف هذا.. ولكن ازاي؟ وكيف يستمر الفيلم انز ١٧ كيلو ؟ إن عصابة أخرى يقودها ممثل متشنج طول الوقت وارد لبنان واسمه غسان مطر.. تتشقق على فريد شوقى وتتفعل معركة وهمية معه من أجل «الأملاطات» التى سرقها لنفسه.. وطبعاً يسرق زعيم العصابة الجديد عشيقه الزعيم القديم.. ثم يخطف أخته «بنت البنوت» وطبعاً أيضا يضرب فريد شوقى كل هذه العصابة بيد واحدة وينهى لعب العيال هذا كله بكام يونية وروسية وسيف يد : تاك .. تاك .. توك .. ويقع الحرامية فى البحر .. وتتجو «بنت البنوت».. ولكن بعد أن يقع المخرج شخصيا فى

بحر أفلام الحرامية والمعلمين الجذعان والتاك تاك توك .. يقع بعد فيلم واحد معقول قدمه وأعلن بعد ذلك عجزه عن المقاومة فأغرق نفسه راضيا مرضيا في مؤامرة سينمائية لتصوير بلدنا كلها وكأن ليس بها الاحرامية مثل «جابر .. والاعور .. والغضبان .. وأبو شبكة» واثنين مومسات «وردة» و «نرجس» مهمتهما الوحيدة بيع الجنس الحقيق والمبتذل لجمهور الترسو .. في محاولة لمزاحمة حسام الدين مصطفى في مملكته .. التي أعترف له الآن بأنه أستاذ فيها .. لأن «الغضب» لم ينجح في تقليده حتى في مستواه الحرفي المتمكن في تقديم هذه النفايات السينمائية.

« صور ممنوعة »

بعد خمس سنوات من بدء تصوير هذا الفيلم.. وعبر آلاف الصعوبات التى تعرض لها هؤلاء المخرجون الشبان الثلاثة فى إخراج فيلمهم الأول «صور ممنوعة» الذى يقدمهم كمخرجين لأول مرة.. تم عرض الفيلم هذا الاسبوع فقط ووسط ظروف صعبة تكتمل بها تجربتهم الرهيبية التى يولون جميعا أن ينسوها.. فالمؤسسة أعطتهم الفرصة بيد.. وأعطتهم ألف مشكلة باليد الأخرى.. بحيث استغرق اعداد «صور ممنوعة» للعرض خمس سنوات كاملة عمل خلالها أشرف فهمي ومحمد عبد العزيز فى أكثر من فيلم وأصبحت تجربتهم الأولى هذه تجربة متأخرة لا تمثل أفكارهم الآن ولا مستواهم الفنى الذى تقدم كثيرا عن مستواهم المتواضع فى «صور ممنوعة».. ومع ذلك فإن محمد عبد العزيز فى «ممنوع» يقدم تجربة جيدة لقصة وسيناريو رافت الميهي عن محاولة الناس فى امبابة للانتقال الى مستوى الطبقة الأخرى فى «الميريلاند».. وهذه المحاولة للصعود الطبقي تفشل بالضرورة لأنها مفامرة فردية غير مرتبطة بالتغيير الاجتماعى الشامل.. وينتهى الفيلم بهذه العبارة الناضجة التى يدعو فيها الى ضرورة انتقال امبابة - أى الشعب كله - الى هذا المستوى الأفضل.. ويحقق محمد عبد العزيز قدرته السينمائية كمخرج جيد يوحى بالكثير الأفضل.. بشرط أن يجد فرصا أفضل وفى ظروف عمل أفضل..

وفى الجزء الثانى «كان» عن قصة محمد صدقى وسيناريو رافت الميهي أيضا يقدم تجربة أخرى للطموح الطبقي.. النجار الذى يحلم بقصة حبه القديمة للفتاة التى أصبحت نجمة.. والطموح هنا مستحيل أيضا.. فالوعى بهذه الفوارق الاجتماعية موجود فى هذه القصة القصيرة.. ومحاولة أشرف فهمي لتقديم صورة واقعية للحياة الشعبية محاولة صادقة وجريئة رغم بعض عيوبها بالنسبة لأول تجربة لمخرج جديد.. وأشرف فهمي تقدم كثيرا فنيا وموضوعيا بعد هذه المحاولة الأولى وميزته الكبيرة هى تواضعه الشديد وقدرته على التجربة والتقدم وتطوير نفسه..

أما تجربة مذكور ثابت فى فيلمه «صورة» فتستحق حديثا خاصا فى العدد القادم..

صورة

مذكور ثابت مخرج شاب وذكى جدا ومجتهد ومن أكثر خريجي معهد السينما ادراكا لامكانيات السينما كأداة تعبير .. وكان أول أعماله فيلم تسجيلي جيد باسم «ثورة المكن» .. فما الذى قدمه مذكور ثابت فى أول أفلامه الروائية ؟

أنه يبدأ الفيلم بلوحة اهداء يقول فيها بجرأة شديدة «الى الأنا التى صنعت هذا الفيلم» .. وهو شئ لم يحدث فى تاريخ السينما فى العالم.. ولا يمكن أن تصدقه حتى تراه بعينيك على الشاشة..

وقد يكون هذا من حقه.. بل قد يكون من حقه أن يقدم فيلما تجريبيا يحطم به أى قاعدة سينمائية فى العالم.. فمن حق فنان السينما دائما أن يجرب ليقدم جيدا أفضل.. وإن نشير أمام مذكور ثابت حتى الاعتراض بأنه مخرج مصرى يخاطب شعبا نسبته العظمى من الاميين الذين لم يشاهدوا أى سينما فى حياتهم.. وأنهم يعانون من مشاكل ملحة لا تحتل الهزار أو التجريب.. بل هم فى حاجة الى سينما يفهمونها أولا لكى تساعدكم على اجتياز مشاكلهم .. فهذا هو واجب أى «أنا» تمارس أى فن فى بلادنا هذه الأيام بالذات.. ومع ذلك فلن نشير هذا الاعتراض.. وسنقبل أن يصنع مذكور ثابت فيلما يخرج من «الأنا» ويذهب الى «الأنا» وبعض المثقفين العياقة.. ولكنى أقول له رأى المتواضع.. وهو أنى است عبقريا فلم أفهم فيلماك.. رغم أنى مدرب على مشاهدة الأفلام وفهمها.. ورغم أنى شاهدت أعقد أفلام فيللىنى وبرجمان ويازولينى فأنى لم أفهم مذكور ثابت .. ورغم أنى شاهدت «حب الرمان» لبراد جانونف وهو فيلم يحطم منطق السينما التقليدى ولكنى فهمته وأحببته.. وهذا الذى صنعت «الأنا» باسم بريخت ليست له علاقة ببريخت.. لأن بريخت ليس معناه أن يظهر المخرج ويكلم الجمهور ثم يقوم بترقيص أصبعه طريا.. بريخت ببساطة هو أن تناقش قضية معقدة جدا ببساطة شديدة جدا ليشاركك كل الناس التفكير فى حلها.. وقضية «فكية» البنت الريفية – التى هى مصر – التى قتلتها بوجازية المدينة ورأسماليتها المستغلة.. قضية قالها نجيب محفوظ ببساطة لأنه فنان حقيقى ومتواضع.. ولكن ما قيمة ما تصنعه «الأنا» اذا لم تقل شيئا مفيدا للناس وسط كل الأشياء البشعة التى تقولها لهم السينما كل يوم ؟ وما قيمة اعتذار «الأنا» فى آخر الفيلم بلوحة تشكر فيها «كل من احتمل هذا الفيلم حتى النهاية».. ما دام لم يكن هناك أحد فى الصالة ليقراها ؟ ..

« غدا يعود الحب »

مكتوب فى عناوين فيلم «غدا يعود الحب» أن القصة لأحمد جلال.. أى أن المخرج الجديد نادر جلال اختار لأول أفلامه قصة أبيه المرحوم أحمد جلال الذى كان واحدا من أهم وأكبر الرواد الأوائل للفيلم المصرى.. وليس هناك اعتراض بالطبع على هذا الاختيار فى ذاته.. ولكن المشكلة أن العقدة فى هذا الفيلم الذى يقلمه نادر جلال للناس فى سنة ٧٢ هى نفس العقدة فى فيلم «ليلى» أول فيلم مصرى والذى اشترك أحمد جلال نفسه بالتمثيل فيه سنة ٢٧ .. بمعنى أن المخرج الشاب لم يجد أن شيئا قد تغير فى مصر ولا فى العالم طوال ٤٥ سنة.. وقد يكون هذا نفسه مقبولا لو أن المشكلة التى يعالجها الفيلمان مشكلة حيوية تلح على أحد هذه الأيام بحيث يختار مخرج جديد دارس فى معهد السينما لكى يبدأ بها حياته السينمائية .. ولكن الغريب أن أحمد جلال نفسه قدم للسينما المصرية إضافات هامة أنضج بكثير من تلك التى بدأ بها أباه.. فمن الذى تعنيه الآن فى بلادنا مشكلة البنات التى تحمل من شاب نتيجة غلطة فستصبح حياتها وحياة الشاب بعد ذلك محصورة فى محاولة تصحيح هذه الغلطة ؟ .. أن البنات أنفسهن لم تهد تعنيهن هذه الحكاية.. وحجم هذه الكارثة بالنسبة لبنات سنة ٢٧ لم يعد هو نفسه نفس حجمها بالنسبة لسنة ٧٢ .. وهذه بديهية كان مفروضا أن يلاحظها نادر جلال ويلاحظ معها أن البنات تغيرن.. وأن المجتمع كله قد تغير .. وأنه أصبح يواجه مشاكل مختلفة تماما وأكثر جدية.. بل أن البنات أصبحن يواجهن اليوم مشاكل مختلفة .. وكان عليه كشاب عصرى ومثقف ومختلط بالناس وبالمجتمع أن يقدم فيلما من عالم الشباب والفتيات الحقيقى.. ولكن نادر جلال تصور أنه يمكن تطوير المشكلة القديمة بأسلوبه هو الجديد كمخرج.. أى باستخدام كل ما تعلمه من المعهد ومن السينما الجديدة ومن ليلوش .. أسلوب الفلاش باك .. استخدام الألوان استخداما دراميا.. فهناك موضة الآن اسمها ليلوش والألوان.. وفيلم «رجل وامرأة» أساء للسينما العالمية أكثر مما أفادها.. فهذا الفيلم الجيد خلق مدرسة كاملة فى العالم كله تتصور أن السينما الجديدة هى الألوان والفلاش باك.. وأن الاستخدام الدرامى للألوان معناه أن تقدم كل مشهد بلون واحد مستقل..

مشهد المقابر مثلا بلون أزرق شاحب.. ومشهد الجنس بلون أحمر .. وهذه سذاجة ما بعدها سذاجة وفقر فى الموهبة وتقليد عاجز عن الابتكار.. وليلوش أيضا علم هؤلاء الشبان أن التجديد معناه التعبير عن الحب بالجرى فى الجنائن وسما ع أغنية ووضع زهور «فلو» فى مقدمة الكادر.. والجميع ينسون أن ليلوش هو نتيجة لمجتمع خاص متحضر جدا ومشاكله مرفهة جدا.. وأن الجديد هو الاستفادة بتكنيك ليلوش بتطبيق ما يصلح منه لبيئتنا الخاصة وموضوعاتنا الخاصة.. أو محاولة اكتشاف أسلوبنا نحن الخاص وجمالياته الخاصة.

ولكن كل هذا لا يمنع أن نادر جلال حتى من خلال هذا الفيلم كان يمكن أن يكون مخرجا جيدا .. ولكنه اختصر الطريق وانتهى بالفعل من ثلاثة أفلام أخرى كلها ضرب وجرى وعصابات.. وربما ليس فيها حتى ليلوش نفسه.. وربما كان هذا أفضل له ولنا ؟!

أفلام الشبان ومذبحة أغسطس

كانت مشكلة السينما المصرية دائما تتركز ببساطة وباختصار شديد في شيئين: ضحالة موضوعاتها وتكرارها وانفصالها الكامل عن حياتنا ومشكلاتنا الحقيقية.. ثم مستواها الفني المتخلف والجامد والذي لم يتقدم خطوة عن سينما محمد كريم وكمال سليم وبدرخان.. بل والذي انحدر كثيرا عن مستوى هؤلاء الرواد الذين أعطوا أفضل ما عندهم..

ولقد كانت هناك استثناءات بالطبع في الشكل والمضمون.. وكانت هناك دائما نماذج قليلة لسينما جيدة تحاول أن تقترب من الواقع المصري وبأسلوب متطور.. كانت هناك محاولات يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وبركات وكمال الشيخ.. ولكنها ظلت الاستثناء وليست القاعدة.. ولم تكن كافية في مجموعها لصنع تيار كامل يمكن اعتباره سينما مصرية جيدة وسط التيار الآخر الكاسح من الأفلام التي لا تحقق شكلا ولا مضمونا ولا تنتمي لفن السينما – ولا لأي فن آخر – بأي صلة..

وعندما يبدأ هذا الأسبوع عرض أفلام الشبان كلها مرة واحدة.. فأننا نواجه تيارا جديدا لا يمكن أن يتجاهله أحد.. هو تيار سينما الشباب الذي اكتشفته فجأة المؤسسة بعد أن ركنت أفلامه الجاهزة في العلب لعدة سنوات.. فنحن نشاهد مرة واحدة وفي عدة أسابيع متوالية «صور متنوعة» بعد بدء تصويره بخمس سنوات.. و«الهلج» بعد انتهاء تصويره بستين.. وهناك أيضا «غدا يعود الحب» لنادر جلال و«زهور بوية» ليوسف فرنسيس الذي يعرض بعد شهر.. والمؤسسة تكتشف هذه الأفلام فجأة في يوليو وأغسطس عندما يموت الموسم تماما وعندما يصبح جمهور السينما هو جمهور الصيف الزهقان والشارق في الحر والعرق والذي يبحث عن مجرد المتعة.. فتقدم له المؤسسة أفلام شبان يخرجون لأول مرة وفي ظروف بالغة الصعوبة.. لكي يفاجأ هذا الجمهور بفيلم يحاول مخرجه أن يتفلسف.. فيخرج من السينما الى سينما أخرى فيجد مخرجا يحدثه عن «الأنا» وعن بريخت ويكلم الكاميرا ويقوم بترقيص أصابعه.. وفي السينما الثالثة يحدثه مخرج شاب عن الحياة والموت والصفدة والشر الذي يحكم العالم.. وفي الفيلم الرابع يقلد المخرج أسلوب ليلوش في مقابر الغفير.. والنتيجة أن يلعب المتفرج الشبان وأفلام

الشبان وربما أباعهم وأجدهم أيضا !

● ومنذبة أغسطس هذه التي دبرتها المؤسسة لأفلام الشبان بحيث حشدت أفلامهم كلها مرة واحدة مقصود منها بالطبع كشف ظاهرة أفلام الشبان هذه ووضعها تحت سكاكين الجمهور والنقاد للإجهاز عليها والتخلص منها مرة واحدة وإلى الأبد .. !
ومع ذلك فلا شيء يعفى الشبان من مسئولية أعمالهم .. وماداموا قد أخرجوا هذه الأفلام بالفعل فعليهم أن يتحملوا النتيجة .. وليس من حق أحد أن يبكى لأن المؤسسة عرضت فيلمه في الصيف أو لأن التكيف معطل ..

ومع ذلك أيضا فإن منذبة أغسطس لم تنتج تماما .. لأن هذه الأفلام ليست هي كل سينما الشباب .. وإنما هي بدايات فقط قد تنتج وقد تفشل ولكنها تدل على أن تيار السينما الجديدة قد بدأ .. وأنه سينجح حتما في أن يؤكد وجوده ويجدد دماء السينما المصرية الباردة والمتجمدة .. بل أن هذه النماذج التي رأيناها رغم كل أخطاء التجربة الأولى هي أفضل من كل ما تقدمه السينما المصرية الآن .. لأنها على الأقل تملك الثقافة والجرأة على المغامرة وتحاول أن تخرج من ركافة ومثل وتكرار وسخافة أفلامنا التي لا تقدم شيئا ولا قديما الا تخدير المتفرج وسرقة فلوته !

و في « الحاجز » مثلا وهو أول أفلام محمد راضى محاولة جريئة الخروج عن الإطار التقليدى المستهلك للفيلم المصرى .. وقد نوافق أو لا نوافق على موضوع « الحاجز » ولكننا لا نستطيع أن ننكر جرأة مخرجه وكاتب السيناريو على اختيار موضوع صعب كهذا وجديد على أفلامنا ويثبت أن السينما المصرية تستطيع أحيانا أن تكون سينما عاقلة وأن تفكر .. بل وأن تدعو المتفرج المصرى أيضا الى أن يفكر بدلا من أن ينام أو يستسلم للحظة تخدير ملونة !

ومحمد راضى في « الحاجز » مخرج أكثر من جيد .. يملك أسلوبا خاصا متميزا يفهم من خلاله موضوعه فيقدم الشكل المناسب له تماما .. وهو شكل فنى متقدم يؤكد فهم المخرج لأنواته جيدا وقدرته على استخدام السينما كوسيلة تعبير .. إن مستوى محمد راضى في أول أفلامه « الحاجز » يؤكد موهبته كمخرج متمكن يختزن خبرة كبيرة وفهما واعيا للغته السينمائية .. وهو يعالج موضوعا نفسيا شديد التعقيد يمكن أن يسقط أمامه أى مخرج جديد .. إنه يتعامل طول الوقت مع مشاعر داخلية بالغة الحساسية والتعقيد .. وحجم الأحداث الخارجية والحركة الظاهرة - التي تساعد المخرج على إثبات قدرته السينمائية - محدود جدا في سيناريو « الحاجز » .. بحيث كان على محمد راضى أن يعتمد تماما على إمكانياته وحدها كمخرج في تحويل هذا العالم الناعم الخافت من المشاعر والصراعات النفسية الى صورة وإلى حركة بون أن يسقط الفيلم فى هوة الجمود والرتابة والمونولوجات الداخلية الرتيبة .. ويحيث لا يحس المتفرج أنه يمكن أن « يقرأ » الفيلم بون أن يخسر كثيرا ! أن لم يشاهده !

ولكن محمد راضى استطاع أن يجتاز هذه التجربة الصعبة بنجاح وأن يؤكد موهبته كفنان

سينما بلا أدنى شك .. هناك سيطرة كاملة على الكاميرا .. واحساس كبير بميزانسين الكاميرا والممثل معا .. ونوق نظيف تماما وراق في التعبير بالصورة من حيث التكوين والتشكيل واستغلال الديكور والاكسسوار .. وتوظيف جيد لحجم الكادر وتشكيله كصورة .. وقدره على تحقيق الجو الخاص المناسب لهذا الموضوع الخاص .. ثم قدرة أخرى هي توظيف التصوير الجيد لويدى سرى والمونتاج الجيد لأحمد متولى كما كان هناك مشهد هو أفضل مشاهد الفيلم وهو مشهد الحلم الذى يدفن فيه نور الشريف والذي يؤكد استيعاب محمد راضى الكامل لموضوعه ولقدرات السينما الحديثة ..

ولكن هناك أيضا عيوب التجربة الأولى .. الاسراف فى حركة الكاميرا .. الديكور الغريب الذى لا علاقة له بئى بيت مصرى أيا كان مستواه .. ثم الأيقاع الذى يصبح مملا معطوطا فى كثير من المشاهد .. ثم تجريد الفيلم كله فى أحداثه وفى شخصياته الرمزية عن أى علاقة بمجتمع حقيقى .. إن شخصيات الفيلم المحدودة تعيش عالمها الخاص المغلق بلا علاقة حتى بالشارع الذى تسكنه .. وهى شخصيات لا تحمل ملامحها الواضحة ولا تنتمى لبلد ولا مجتمع إلا لنفسها ولتصوراتها الخاصة التى هى تصورات كاتب السيناريو الخاصة أيضا ووجهة نظره من العالم ومن الحياة والحب والجنس .. فلا أحد يدري من أين جاء بهيج اسماعيل بهذه الفكرة عن الحب والمرأة والشر الذى ينتصر على الحب بحيث يحول العالم الى منبج لا يمكن احتماله أو مواجهته إلا بالشر والكراهية وسيادة الموت والخلع بالقتل .. ولا أحد يدري من أين جاء بهذه الشخصيات التى نسمع منها دائما حوارا غريبا ومضحكا عن اذار والصفدة والفقر والكلب الذى يحب قطة .. ان المشكلة هى أن لدينا الآن مخرجين شبانا يملكون أسلوبا سينمائيا جيدا ومتمكنا .. ولكنهم جميعا مصممون على أن يبدأوا بداية عالية .. بمعنى أنهم يقدمون فى أول أفلامهم موضوعا عن الإنسان المعاصر فى أزمانته المجردة فى مواجهة العالم .. وهذه مشكلة محمد راضى وممدوح شكرى وسعيد مرزوق معا فى أفلامهم الأولى .. ومطلوب من هؤلاء الشبان الموهوبين الذين يحققون مكسبا حقيقيا للسينما المصرية أن يكفوا عن الاهتمام «بالإنسان» المجرد فى أى مكان فى العالم .. ليبدأوا بداية متواضعة بالإنسان المصرى فقط .. الذى يعانى كل يوم ليركب الأتوبيس ويجد شقة ويحمل بطيخة الأولاده .. وعندها فقط يمكن أن يصنعوا سينما عظيمة !!

مفاجأة : فيلم جيد لحسن الإمام

لابد أولا أن نعتزف بأن فيلم «حب وكبرياء» لحسن الامام فيلم جيد.. ولابد ثانيا أن نكون حذرين جدا فى استخدام كلمة «جيد» هذه.. فهو فيلم جيد بالنسبة لحسن الامام فقط وبالنسبة لكثير جدا من الافلام المصرية .. فبعد الافلام الأخيرة السيئة لحسن الامام التى ملأها ببطولات الراقصات وغانيات الكباريهات ويمشاهد الجنس والابتذال والنوق الرخيص .. يجرى «حب وكبرياء» تحفة رائعة بالفعل بالنسبة لهذا المستوى.. بل أنه فيلم خال أيضا من الميلودراما ومن الفواجع والدموع وجرائم الغدر الفاشم.. وهذه معجزة لم يكن يتصورها أحد .. وأنت فى «حب وكبرياء» تحس أنك أمام فيلم نظيف لا يستفز مشاعرك ونوقك الفنى.. أنه فيلم يمكن أن تحترمه وتحترم نفسك أولا وأنت تشاهده..

ولعل حسن الامام يدرك الآن أن النقد لم يأخذوا موقفا ضده.. وأنهم لم يرفضوه «على بعضه» لأنه حسن الامام..

فهو فى «حب وكبرياء» فاجأهم بأنه يستطيع أن يقدم شيئا أفضل.. وأنه يستطيع أن يخرج فيلما جيدا ونظيفا بالمقاييس التقليدية وأفضل من أفلام مصرية كثيرة.. فلماذا لا يقدمه ؟ ولماذا لا يخرج أفلاما أفضل؟ إن أحدا لا يطالبه بأن يصنع معجزات أو أن يصنع أفلاما طليعية أو ثورية يصلح بها الكون.. ولا أحد يطالبه حتى يصنع أفلاما من الواقع المصرى ومثل هذا الكلام الذى يزعم البعض .. ولكن لماذا لا يخرج أفلاما مثل «حب وكبرياء» الذى يحمل قدرا كبيرا من النوق والتماسك الموضوعى والعقل ؟ ولماذا لا يتوقف عن النظر الى العالم من بين ساقى رقاصة؟..

وفى «حب وكبرياء» لابد أن نتفاضى عن أشياء كثيرة.. سنحاول أن نتجاهل مثلا أن إعادة إخراج الافلام المصرية القديمة هى افلاس فنى كامل لأن أفلام فاتن حمامة القديمة ليست تحفة شكسبير.. ولأن أحدا لن يقدمها برؤية عصرية جديدة لأن أحدا لا يملك رؤية أصلا .. وستجاهل أن موضوع «أرحم نمر» الذى أصبح «حب وكبرياء» هو موضوع هايف أصلا وشديد السذاجة وأن مسألة القصور وأصحاب المصانع ليست لها علاقة بمصر ٧٢.. وستنسى كثيرا من عبارات

الحوار التي تستفز الإنسان المصرى العادى : «حتنزل فى البوريفاج .. حاجة يا بنى ايه .. فانتوم.. عازماك الليلة فى فلسطين.. صاحب المصنع اللى جتينا.. ماقلتيش يا عمى ايه رأيك فى مشروع المصنع.. وافق يا عادل من بكرة تبقى مدير أعمال دابى...» وغيرها من ملامح عصر خرافى غارب وغير موجود مثله مثل الناس السعداء على الشواطىء والحب فى الجنائن بالألوان واستعراض الفساتين والقمصان واللحم النسائى الأبيض فى المايوهات .. وبعض «الايفيهات» الجنسية التى لا يمكن أن يستغنى عنها «أبو على» مثل : جرى ايه يا واد .. حد يسب بيته ليلة الجمعة ؟!

ولكن الفيلم رغم هذا كله فيلم جيد فعلا بالنسبة لحسن الامام.. فنحن أمام موضوع معقول ومتناسك.. وليست هنا كوارث ولا رقص وغناء وجنس مبتذل.. بل أن المفاجأة الحقيقية هي أن حسن الامام فى هذا الفيلم مخرج جيد.. بمعنى أن وسائله السينمائية ووسائل مخرج يعرف عمله ويحكمه الاحساس الجمالى والنوق السليم .. بل أن هناك حركة كاميرا.. ويبدو مثلا أن حسن الامام اكتشف «الشاريوة» أخيرا.. بل أنه يقدم لقطة هائلة أنزلنى بها .. فبعد توقف المصنع وبطالة عماله.. يقدم لقطة عامة لفناء المصنع والريح تدفع قطع القطن على الأرض الخالية.. إن حسن الامام يقول الشعر أيضا!!
أرجو أن يصمد فقط ولو الى الفيلم الثانى !!

وعن السينما .. و«الخطافين» !

ليس هذا نقدا لفيلمى «الخطافين» و«الشیطان والخريف».. فليس فيهما ما يستحق النقد... ومن مصلحة كل العاملين فى هذين الفيلمین إلا يتحدث عنهم أحد لا بالخير ولا بالشر .. ثم ان المسألة زادت عن حدها جدا وأصبحت ملة حتى أصبح من الصعب أن أجد ما أكتبه عن أفلام ينحدر مستواها يوما بعد يوم كأن هناك سباقا رهيبا بين مخرجينا نحو الازدأ والاسخف .. وغير معقول أن يقول الناقد نفس الكلام كل مرة .. لأنه يحس كل مرة أنه يشاهد نفس الفيلم.. بحيث أصبح حتى أنور وجدى وحسين فوزى وعباس كامل مخرجین عظماء بالفعل لأنهم على الأقل قدموا «الفيلم الاستعراضى المصرى».. أما الآن فلا شيء أبدا .. لم يعد هناك حتى الرقص والغناء والكوميديا التى كنا ننتهمها باغراق المتفرج فى عالم مسل .. ان مخرجا مثل حسام الدين مصطفى مثلا يقدم نفس الفيلم كل مرة .. نفس الفيلم فعلا وبلا أى مبالغة : العصاية ضد الرجل الطيب، الكباريه والبنت التى تعرى جسمها، فريد شوقي ضد توفيق الدقن .. والأسماء تتغير فقط من الشياطين الى الاشرار الى الخطافين .. وقلنا ألف مرة وفي كل أفلامه أنه مخرج متمكن حرفيا ولكنه يبدد قدرته فى موضوعات هافية. ولكنى ألفت نظر حسام الى أن حتى مستواه التكنيكي كمخرج هبط كثيرا فى «الخطافين» عنه فى أفلامه السابقة التى كنت أتابعه فيها باهتمام لأن مستواه فيها متقدم كمخرج مثل «أمرأة ورجل». فما الذى بقى من حسام مصطفى انن فى «الخطافين»؟ أما أنور الشناوى فيبدو أنه قرر اختيار الطريق الاسهل وانتهى هو أيضا بمجرد أن بدأ . لقد كان مخرجا جيدا فى «السراب» ثم قرر التوقف بعد فيلم واحد وجاء فيلمه الثانى «الغضب» - أردأ من «السراب».. ثم جاء فيلمه الثالث «الشیطان والخريف» أردأ من «الغضب» .. الجديد فى هذين الفيلمین هو هذه الجرأة الشديدة فى استخدام الإيحاءات الجنسية الصريحة جدا فى الحوار ووضعها بذكاء وتقطيعها على أسنة المثلین لكى «تفرقع» بين جمهور الترسو . فى «الشیطان والخريف» تقول ممثلة لمثل : «أنا مش عايزة لبن .. أنا عايزة دم» وفى «الخطافين» تقول ممثلة لمثل : ما تحط .. يسألها : احط ايه ؟ .. تقول : السكر . كلام برئ جدا فات على الرقابة .. ولكنه لا يفوت على المتفرج ولا على كتاب السيناريو . والبقاء لله. فى النوق والأخلاق معا !!

« بيت من رمال »

الفيلم الجيد .. والمصور الذى أصبح حاله خاصة

مرة أخرى يقدم المصور عبد العزيز فهمى على مغامرة سينمائية لا يمكن أن يقدم عليها غيره.. ومرة أخرى يثبت هذا الفنان العظيم أنه ظاهرة غريبة ومنفردة قائمة بذاتها.. بحيث لا تبدو لها علاقة بما وصلت اليه الحال فى السينما المصرية.. أن قيمة عبد العزيز فهمى الأولى هى بالطبع فى كونه مصورا سينمائيا مصرية عظيما حقق فى أفلامه مستوى يرتفع بتصوير الفيلم المصرى إلى مستوى لا يقل بحال من الأحوال عن مستوى أفلام والتر لاسالى أو رينيس لوكومب أو جيانورى فينانزى وغيرهم من المصورين الذى اعتدنا أن نقسهم لأنهم أجانب.. ولو ارتفع مستوى الأفلام التى يصورها عبد العزيز فهمى الى مستوى تصويره لها لأصبحت أفلاما عالمية ببساطة شديدة.. ولكن المشكلة أن السينما ليست لوحة وليست كتابا .. وأن مصور السينما مهما كان عبقريا فانه يعمل مع موضوع ومخرج وديكور وممثلين ليسوا عابرة دائما.. وأبدا .. ومع ذلك فان مستوى الأفلام التى يصورها عبد العزيز فهمى يظل دائما هو أفضل أفلامنا .. ربما لأن مجرد موافقته هو على تصوير فيلم يعنى ضرورة توفر مستوى جيد لكافة عناصر الفيلم الأخرى.. ومع ذلك فليست موهبة عبد العزيز فهمى كمصور هى وحدها التى تجعله «حالة خاصة» فى السينما المصرية.. وانما شخصيته هو نفسه كفنان... ولا أعنى بهذا مجرد سلوكه كإنسان بسيط جدا وصادق وشديد الاخلاص ويتمتع بشيء من الجنون الضرورى والمغامرة، فكل هذا لا يكفى لصنع فنان جيد .. ولكن عبد العزيز فهمى هو الوحيد الذى يحاول أن يحترم مستواه الفنى فلا يهبط به الى أى عمل.. وهو المنتج الفقير الذى يصمم رغم ذلك على المغامرة بفلسفه القليلة بين وقت وآخر ليقدم فيلما محترما.. ويصل جنونه ومغامرته الى قمتهما عندما يقدم مخرجا جديدا لأول مرة.. وهو شيء لا يصنعه تجار السينما الذين لا يضعون القرش إلا فى الفيلم المضمون وبالأسماء المضمونة.. ومن هنا فليست صدفة أن عبد العزيز فهمى هو الذى صور أول أفلام عدد كبير من أحسن مخرجينا من توفيق صالح الى شادى عبد السلام وسعيد مرزوق... والغريب أنه

لا يغامر أحيانا بقلوس المؤسسة أو منتج آخر ولكن بقلوسه شخصيا.. ومع أسماء مجهولة تماما وفي موضوعات تحمل كثيرا من روح المغامرة والتجديد هي أيضا.. بحيث تحاول كسر الدائرة المغلقة للفيلم المصرى لتقييم سيما جيدة..

وآخر صور الجنون المطبق - بالمنطق التجارى - هي أن ينتج عبد العزيز فهمى فيلم «بيت من رمال» فيعطى بطولته لوجهين جديدين تماما لم يسمع بهما أحد.. فهذه كارثة بالنسبة للسينما المصرية.. أن رأس المال جبان بطبعه.. وفي السينما المصرية بالذات قد يغامر المنتج بتقديم مخرج مجهول على اعتبار أن المخرج ليست له قيمة بالنسبة لجمهور لا يفرق كثيرا بين فيللىنى وعلى طينجات.. ولكن جمهورنا يدخل الأفلام أساسا من أجل أسماء أبطالها.. وإذا كانت أسطورة النجوم قد تحطمت فى السينما العالمية كلها حتى حقق فيلم «قصة حب» نجاحا خرافيا باسمين مجهولين تماما : الى ماكجرو وريان أونيل .. فليس عندنا منتج يمكن أن يعطى بطولة فيلمه لسارفيناز وعلى كمال سوى عبد العزيز فهمى.. ومع ذلك فقد نجح هذان الشبان إلى حد كبير .. وبالأذات سارفيناز التي تعتبر اكتشافا بالنسبة للبطلة التي تبحث عنها دائما السينما المصرية.. فهي جيدة التعبير جميلة مليئة بالحياة ويمكن أن تكسر احتكار البنيتين أو الثلاث اللاتي يقمن بكل العمل ولا يحملن من المواهب سوى الباروكه والمايوه. وعلى كمال أيضا أدى دورا جيدا وأفضل كثيرا من الأوبار الأولى لكثير من نجومنا الكبار الآن.. وميزته أنه بسيط وواثق أمام الكاميرا.. ويمكن أن يكسر أيضا فقر المواهب الشديد الذي تعانيه وإن كانت المشكلة التي ستواجهه هي حجمه الكبير ووجهه القوي وخصوصا عظام الوجنتين .. بحيث لم يقتنع أحد فى «بيت من رمال» أنه صبي فى السابعة عشرة..

وقد وقف عبد العزيز فهمى وراء هذين الوجهين الجديدين كمدير تصوير بحيث قدمهما فى أحسن أطار تكويني ولوتي يمكن أن يحلما به .. والتصوير عموما فى هذا الفيلم عمل متكامل من حيث الاضاءة والتكوين والألوان خصوصا فى فيلم ناعم يعتمد تماما على جماليات الصورة وعلاقة البطلين بالمكان.. وسواء فى التصوير الداخلى أو الخارجى - وهو معظم الفيلم - فقد حقق عبد العزيز فهمى مستوى لا يقل عن الأفلام العالمية كما قلت ..

ولكن الجديد والجريء فى «بيت من رمال» هو موضوعه القوى الذى كتبه مخرجه سعد عرفه. وهو حالة خاصة أخرى فى أفلامنا .. فهو مخرج هادئ خافت الصوت دائما رغم أنه من القاتل الذين يقدمون أفضل مستويات أفلامنا .. والغريب أن سعد عرفه لا يتمتع «بالصيت» الذى تعودنا - حتى النقاد - أن نمناه لعدد من مخرجينا «الكبار» رغم أنه حقق مستوى من النضج فى أفلامه الأخيرة القليلة.. وهو يتعرض لموضوع جريء بالفعل فى «بيت من رمال» هو موقف مجتمعنا من الحب .. وهو يقدم شخصيات قليلة يلخص بها كثيرا من تناقضاتنا الاجتماعية والفكرية حسب تصويره هو .. ولكن الفكرة الخاطئة التي تسيطر على سعد عرفه هي تصويره أن التناقض

الأساسى هو بين التحرر والتدين.. فهو يضع الدين فى مواجهة التقدم الفكرى أو الاجتماعى.. وهذا أحد مظاهر المشكلة الحقيقية فى مجتمعنا فقط وليس جوهرها .. فالمشكلة أعمق من هذا .. كما أنه اساء اختيار نموذج الحب الذى يحاربه المجتمع: الأسرة والقانون ورجل الدين «المثون».. فقد وقف هؤلاء جميعا ضد زواج الشابين لأنهما فى السابعة عشرة.. وهذا رفض طبيعى ومنطقى جدا ولا علاقة له بالرجعية ولا بالتحرر.. فلا أحد يمكن أن يدعو الى زواج الأطفال .. ولو أنه اختار قصة حب طبيعية يحاربها المجتمع لكانت القضية أقوى وأكثر منطقا فى كشف عداوة القوى المتخلفة للحب.. ومع ذلك فنحن مع كل كلمة من أجل الحب وضد التخلف !

« الشيماء .. » وأزمة الفيلم الدينى

تحقق الأفلام الدينية نجاحا تجاريا أكيدا فى العالم كله لأنها تخاطب منطقة فى وجدان الناس من السهل جدا مخاطبتها واستمالتها.. وهى منطقة الشعور الدينى والإيمان المطلق بالمقدسات الخارجة عن وعى الإنسان المادى بالواقع.. وأدرك فناندو السينما فى كل مكان هذه الحقيقة واستغلوها بذكاء منذ أول أيام السينما.. فكانت الموضوعات الدينية من أول الموضوعات التى عالجتها السينما العالمية منذ بدايتها وربما أولها على الإطلاق .. وربما أيضا كانت الانتاج الدينى دائما هو أضخم انتاج فى تاريخ السينما العالمية كله.. لأن الشركات المنتجة التى أغدقت على تمويل هذه الأفلام لتحقيق الجلال والقداسة المطلوبين لمثل هذه الموضوعات.. كانت تدرك تماما أنها أضمن الوسائل لتحقيق عائد سريع لا يحتمل الشك أو المغامرة.. حتى لقد حققت هذه الأفلام قمة ضخامتها فى سلسلة الأفلام الدينية التى أنتجتها هوليوود لسييسيل دى ميل وكنج فيدور وغيرهما مثل «الوصايا العشر» و«بن هور» و«ملك الملوك» وعشرات أخرى من الأفلام التى حققت عائدا ماديا ومعنويا كبيرا فى كل العالم.. وحيث سبغت هوليوود حتى العقائد المقدسة لبث أخطر الأفكار المتعصبة والصهيونية.

ولقد جربت السينما المصرية فى فترات عديدة من تاريخها انتاج الأفلام الدينية أيضا.. ولكنها كانت الأفلام الدينية الوحيدة التى تقشل فكريا وماديا من بين انتاج العالم كله لهذا النوع.. لأن امكانياتها المادية أولا لم تكن كافية أبدا لتحقيق الانتاج الضخم والبيكورات والاعداد الكبيرة الضرورية عادة لمثل هذه الأفلام.. صحيح أن المخرج الإيطالى الكبير بازوليني أخرج «إنجيل متى» بانتاج متواضع جدا.. ولكن الفرق أن بازوليني قدم هذا الفيلم بوجهة نظر خاصة.. ونحن ليس لدينا بازوليني ببساطة وليس لدينا فنان فيلم يملك وجهة نظر تجاه الموضوع الدينى الذى يعالجه.. وهذا هو السبب الثانى والرئيسى لفشل أفلامنا الدينية.. فكل مخرجينا الذين تصدوا لهذه الموضوعات الصعبة كانوا مجرد رواة.. يفتحون كتب التاريخ الإسلامى ويحكونها بالصور.. ويقفون عند مجرد الواقعة التاريخية دون أى محاولة للفهم والتحليل واستنباط المعانى النبيلة لاسقاطها على الحاضر.. رغم أن التاريخ الإسلامى ملئ بالوقائع المذهلة التى تمتلئ بالقيمة

الفكرية والسياسية والدرامية العظيمة التي يمكن لقنان السينما الواعي أن يحولها الى أفلام رائعة فنيا وفكريا معا.. ولعل السبب الثالث أيضا هو تحريم ظهور الشخصيات الاسلامية الكبيرة على الشاشة مما خلق مشاكل عديدة أمام السينما المصرية في تناول هذه الموضوعات تناولاً كاملاً.. فبقيت موضوعات أبطالها غائبون دائما.. لا نراهم وإنما نسمع عنهم على ألسنة الآخرين.. فالبطل غائب والشخصيات الثانوية فقط هي التي تتحرك وتحوم من حوله ..

ولكن السينمائيين المصريين هم الذين وضعوا أنفسهم في هذا المازق.. لأنهم توقفوا في تناولهم للموضوعات الدينية عند مرحلة واحدة فقط هي مرحلة ظهور الإسلام أو فجر الاسلام حيث يستحيل اظهار الأبطال الحقيقيين - وأولهم الرسول والصحابه - على الشاشة.. لأن أحدا من سينمائيينا الأفاضل الذين يريدون أن يتأجروا حتى بالدين نون أن يصلوا إلى جوهره .. لم يحاول أن يفتح أى كتاب في التاريخ الاسلامى ليكتشف قصصا رائدة من الحكمة والعدل والشجاعة وحرية الانسان وزهد الحكام والتجرد من الغش والسرقة والرشوة والزيف وظلم العباد . فإن مخرجونا من هذه القيم الثبيلة التي هي جوهر الاسلام الحقيقي؟

ومع ذلك فرغم الفشل الدائم لأفلامنا الدينية - ماديا وفكريا وسينمائيا - فإن السينما المصرية مصممة دائما على انتاج أفلام دينية.. وبعد سنة واحدة من الفشل «التاريخي» لفيلم «فجر الإسلام» تعود فنتج «الشيما» أو «شادية الإسلام» .. والشيما هي أخت الرسول التي أشتركت معه هي وأخوها عبد الله في الرضاعة من السيدة حليلة السعدية.. وكانت الشيما من أوائل من آمنوا برسالة محمد عندما كانت قريش كلها تحارب هذه الرسالة بالقوة وبالمال وبالشرف.. واحتفظت الشيما بموقفها الشجاع هذا رغم حياتها وسط بنى سعد إحدى عشائر العرب الصغيرة التي تعارض الدين الجديد.. بل ورغم زواجها من بجاد أحد أبناء هذه العشيرة وحبها له .. ومن هنا تولد دراما هائلة تصلح موضوعا سينمائيا ممتازا.. خط الصراع الأساسى فيها هو بين حب الشيما لأخيها محمد وبينه الجديد.. وحبها في نفس الوقت لزواجها بجاد الذي يحارب هذا الدين هو وقومه بكل عنف.. ويقع هذا كله وسط الصراع الكبير بين محمد وقريش.. بين الدين الجديد بكل معانيه السياسية والاجتماعية في المساواة والعدالة وحرية الإنسان وحب الفقراء.. وبين القيم الاقطاعية والكتاتورية لمجتمع الجاهلية القبلى المتسلط الذى يحكم أعيان قريش وتجارتها وسراتها وقوادها العسكريين.. فضلا عن دهاة يهود الأوس والخزرج..

هنا مادة سينمائية هائلة أذن.. فما الذى فعله بها الفيلم ؟

● يركز السيناريو على الشيما كشخصية محورية تنطلق منها كل خيوط الصراع مع بعض المؤامرات التي دبرتها قريش وبنى سعد ضد محمد .. وبعض المعارك التي قابوها بعد محاولات قتله قبل هجرته الى المدينة.. وإذا كان صحيحا تاريخيا أن الشيما كانت مغنية فليس معقولا أن يبالغ السيناريو في حجم مسألة الغناء هذه بحيث يقدم الشيما أقرب الى المطربة المحترفة.. فهي

تبدو متفرغة تماما للغناء طول الوقت وفي كل مناسبة.. حتى أن المعجبين من القبائل الأخرى يدخلون بيتها في أي وقت لينعقد مجلس الطرب .

و .. «غنى يا شيماء» .. ولا أحد يدرى كيف كانت الشيماء تفرض عليهم أغانيها في مدح محمد والدين الجديد بينما يمقته الجميع ويحاربونه.. منتهى التسامح والتحرر الفني والعقائدي في الجاهلية الأولى !

ولقد كانت الشيماء بهذا الشكل الذي قدمها به الفيلم تحل كل مشاكل المجتمع العربي في فترة من أخطر فتراته بمجرد الغناء.. فهي تغنى في البيت وفي الوادي وفي الجبل وفي الفلوات ووراها جموع الناس يرددون كلماتها كزعيمة ثورية.. بل إن الشيماء استطاعت أن توقف حربين بمجرد أن جعلها الفيلم تغنى للجيش الزاهية للحرب تدعوها لعدم الذهاب.. فكانت الجيوش تنفض بالفعل ويذهب كل واحد الى حال سبيله.. وبهذا الشكل الساذج استطاع الفيلم أن يحل كثيرا من المشاكل وأن يحول اللحظات التاريخية الحاسمة الى لحظات كوميدية لأن صانعي الفيلم تصوروا أنهم يقدمون اختراعا جديدا هو «الميوزيكال ديني».. أي الفيلم الديني القائم على الغناء والموسيقى !

ورغم أن الفيلم يخاطب الجماهير الواسعة في أعرض وأبسط حالاتها إلا أنه يتحدث هذه الجماهير تماما أن تقهر.. فهو أولا لا يتجاوز مرحلة فجر الإسلام ويحكى الوقائع التاريخية التي يعرفها طلبة المدارس ولا يقدم أي تحليل أو وجهة نظر أو استخلاص موقف أو قيمة تصلح لعصرنا .. ويكتفى ببعض المواقف التي يمكن أن تثير عواطف الجمهور الى التصفيق.. ويففل أسباب الصراع الأساسية بين محمد وقريش.. فلا أحد يمكن أن يفهم سر ضراوتهم في حرب محمد لأن الوعي التاريخي غائب عن الفيلم.. فنحن أمام مجموعة من الأشرار يحاربون بطلا لا نراه ولا نعرف أسباب هذه الحرب.. والأحداث معقدة جدا والحروب متداخلة بحيث لم يعرف أحد من يحارب من .. والحروب تشب ثم تتوقف فجأة لنرى جيشا كاملا وقع في الأسر.. والشيماء تملك قوة هائلة وتأثيرا غريبا على الناس دون مجرد خاص ومقنع سوى أنها مغنية، وهي تمسك السيف لتضعه في رقبة عكرمة الشرير حتى يسيل منه الدم على الطريقة الامريكية.. وشخصيتها تتخطى بين المطربة والقديسة والزعيمة الثورية والفارسة دون أن تصاغ هذه الملامح كلها في شخصية محددة ومقنعة.. ثم إن المتفرج المسكين يرى هذا كله على طريقة السينما الصامتة.. لأن الكارثة الحقيقية في هذا الفيلم هي الحوار .. أنه ليس حتى بالعربية الفصحى.. وإنما بعربية قريش التي انقرضت .. وفضلا عن رداءة الصوت التقليدية في الفيلم المصري فإن كاتب الحوار يختار اللغة الاسترالية ليضعها على ألسنة أبطال المفروض أنهم يخاطبون جمهورا من البسطاء.. ويكفي أن أبسط عبارات الفيلم وأكثرها فهما هي هذه : «عمت صباحا يا أبا العرب.. تبأ لكم أبها المخادعون.. ويحك .. أفصح.. أضمتي يا امرأة.. والله لئن لم تصمتي لأضرين عنقك».. ثم .

نسمع الشيماء تغنى أمام فراش زوجها الجريح : «واجريها!» .. ثم تصل الكارثة الى قمته
عندما نسمع عبارة كهذه «انكم لقوم بخت» بضم الباء والتاء... ثم عندما نكتشف أخطاء نحوية فى
فيلم اسلامى مثل «لو كان فى قريش خيرا» وصحتها «خير» طبعاً !
ويمكن أن تكتمل الصورة عندما نتأمل معاناة المتفرج المسكين فى محاولة فهم وحفظ أسماء
الشخصيات نفسها .. صحيح أن الفيلم تاريخى.. ولكن ما ذنب متفرج ٧٢ لكى يتابع فيلماً أسماء
أبطاله : «الشيماء . يجاد . عكرمة . شاس . الحارث . النجدي العراف . سراقه بن مالك . هند
بنت عتبة . نوفل الديلى . كنانة . مرسع . جدى . بديل . هودة . دريد بن الصمة !!» وهى أسماء
لم أفهمها بالطبع من الشاشة ولكن نقلتها بالحرف من «السيناريو» الذى يوزع مع الفيلم !
أما حسام الدين مصطفى فقد أكد من جديد موهبته الحرفية وقدم فيلماً «كبيراً» بالمعنى
الشكلى.. حرك مجاميع كبيرة واستغل المساحات الواسعة والحركة السريعة والايقاع المتدفق
والتركيب الذى أجاد فيه استخدام المستويات المختلفة للمنظر .. بحيث قدم أفضل أفلامنا الدينية
سينماتياً .. وبذل جهداً كبيراً لكيلا يطبع الفيلم بأسلوبه المعروف فى العنف والحركة بحيث لا
يتحول الى «الشيماء الثلاثة».. ولكنه وقع فى اغراءات شكلية عديدة أكثرها سذاجة مشهد مؤامرة
قريش على محمد التى استخدم فيه حركة «الزوم» ٢٤ مرة وهو رقم خرافى لم يحدث فى مشهد
واحد فى تاريخ السينما كله .. كما لم ينس طبعاً أن يحشر «رقصتين بطن» لأن الكفار طبعاً
كانوا يعرفون الكباريه أيضاً .. ويبقى الشيء الرائع فى هذا الفيلم وهو صوت سعاد محمد
العظيم الذى لم تفسده القطة البشعة وهى استخدام «الاورج» الكهربائى الذى لم يكن معروفاً
قطعا أيام عكرمة ودريد بن الصمة !! ...

ما هي بالضبط حكاية .. البنات التي اسمها مرمر ؟

بعد أن تقضى ساعتين فى فيلم «حكاية بنت اسمها مرمر» ستخرج لتسال نفسك: ايه الحكاية؟ ما الذى يريد هذا الفيلم أن يقوله ؟ ما هى قضية البنات التى اسمها مرمر بالضبط ؟ تركت مرمر بيتها فى بنى سويف لتلتحق بكلية البنات فى القاهرة. أقامت فى بيت خالتها حيث التقت من جديد بأحمد ابن خالتها الذى تربطها به ذكريات اللعب وهما طفلان... ذات ليلة ضبطوا أحمد فى حجرتها فطربوها من البيت وأعادوها الى بنى سويف لنتزوج من جاد الله الثرى الجلف الذى لا تحبه.. لكنها استأنفت علاقتها بأحمد من جديد وضبطها زوجها معه من جديد أيضا فحاولت قتله.. وطلقها.. لكنها لم تتزوج أحمد وقررت أن تشتغل مضييفة طيران.. وانتهى الفيلم بلقطة لطائرة تطق فى الجو !!

طيب .. ويعدين ؟

لماذا يحكى لنا الفيلم حكاية البنات التى اسمها مرمر ؟ ما هى العبرة أو الخبرة أو الحكمة البليغة التى نخرج بها من حكاية البنات التى اسمها مرمر ؟

هل هو فيلم عن تقاليد الصعيد الجامدة التى ألفت بمرمر فى أحضان رجل متوحش لا تحبه مجرد أنه اشتراها بفلوسه ؟

هل هو فيلم تربوى عن مساوئ التربية الخاطئة التى استخدمتها أم مرمر مع مرمر منذ طفولتها بحيث ألفت شخصيتها وعلمتها أن تخاف حتى من أنوثتها ؟

هل هو فيلم أخلاقى عن القيم الخاطئة التى تسود أحكامنا على الحب والجنس والحرية والصداقة ؟

أن كل هذه الموضوعات موجودة فى الفيلم ولكنها موجودة بالصنفة كمجرد خطوط خافتة لا تشكل فى مجموعها - ولا يشكل خط واحد منها - مشكلة حقيقية جدية بأن تصبح موضوعا لفيلم .. بحيث تحس فى النهاية أن هذه «اللوشة» كلها حدثت لمجرد أن بعض الناس جلسوا مرة

معا.. ففكروا فى صنع فيلم.. ولجرد أن يقوم منتج بالانتاج ومخرج بالإخراج.. وممثلة بالانفرد بالبطولة !

لقد كان يمكن دخول كاتب السيناريو سيد خميس ميدان الكتابة للسينما كسبا حقيقيا لهذا المجال الذى احتكره تجار الأوهام وقمصن الكباريات والعصايات .. فسيد خميس يملك الخبرة ويمك الجدية والتفكير الناضج.. وهو فى هذا الفيلم يكتب سيناريو جادا بالفعل ويحاول أن يلمس بعض قضايانا الحقيقية ولكن من بعيد جدا ويخوف واستحياء شديدين كأن نسمع أحيانا جملة عابرة هنا أو هناك مفروضة فرضا على ألسنة الممثلين بحيث لا تترك أثرا مثل «ملعون ياءه الصمت» و «أهو احنا كده نعالج كل مشاكلنا يا بالشعر يا بالأغانى».. والتعبير عن كل الأشياء الأخرى يتم بالحوار أيضا .. كمية رهيبة من الحوار .. لأن السيناريو يقبل عليه الطابع التليفزيونى تماما .. فى الجو العائلى والحوار الكثير والحركة المحدودة فى الديكورات والإيقاع البطئ وحتى فى أسلوب الإخراج الذى حصر فيه بركات نفسه فى تكنيك التليفزيون المحدود فى اختيار حجم واحد للكانر هو الحجم المتوسط ليسود الفيلم كله .. وحتى فى اغفال استخدام الألوان استخداما جماليا أو دراميا بحيث نحس فى النهاية أننا لم نكن لنخسر شيئا لو رأينا الفيلم بالأبيض والأسود!..

أن الغريب الآن أن مخرجا كبيرا مثل بركات أخرج منذ سنوات عديدة «دعاء الكروان» و«الحرام» يعود مستواه فيتراجع ويقبل الآن إخراج أى أفلام باهتة وضعيفة ومن أجل الرواج التجارى ويلا أى اضافة حقيقية لمستواه الحرفى كمخرج بل ومع التقهقر الى الخلف فلماذا لا يقام بركات وهو يملك المقاومة ؟ وما هى القيمة الفنية أو الموضوعية لفيلمه عن البنت التى اسمها مرمر ؟

ان الخلفية الاجتماعية الهائلة التى تعطى القصة فرصة لمعالجتها تبدو ضائعة تماما بحيث لم تبق إلا الحكاية الفردية لبنت اسمها مرمر .. والفيلم صابق بالفعل فى تقديم «حكاية» مجرد حكاية بلا أبعاد ولا أعماق ولا مغزى.. كأنه مجرد «سيرة ذاتية» أو فيلم تسجيلى طويل عن وقائع حياة السيدة مرمر وظلم الناس لها .

لم يتعرض الفيلم للعلاقات الاجتماعية الشديدة التعقيد والتخلف التى جاءت بمرمر من الصعيد الى القاهرة ثم أعانتها الى الصعيد لتلقيها فى فراش زوج جلف .. لم يرسم الفيلم صورة لهذه الأرضية الاجتماعية الا ببعض عبارات الحوار التليفزيونى «لوعى يا مرمر تعملى كذا وكذا ..».

لم يتعرض الفيلم لشخصية الزوج الغنى الذى يحتفى بالبنين ليخفى نزواته الجنسية الشرهة.. هذه الشخصية الخصبه المليئة بالدلالات من حيث سيطرته الاقتصادية على البيئة المتعلية المختنقة ومن حيث تركيبتها المليئة بالكذب والشراسة والادعاء الدينى والتفاق.. وقدرة هذه الشخصيات فى

المجتمعات المتخلفة على السيطرة فكريا واقتصاديا .. وهذا الجانب الآخر الاستغلالي والدجال لمثل هذه الشخصية فى مجال سيطرتها الادارية والسياسية والذي بدأه الفيلم بالفعل فى مشهد هزيل للعمال يهتفون للمدير جاد الله .. كل هذا اختفى تماما من الفيلم الذى كان مشغولا فقط بالازمة الفاصلة للسيدة مرمر.. وتحولت شخصية جاد الله الى مسخ كاريكاتيرى ياكل ويتجشأ ويقفز على السرير باستمرار ويلقى «بالافيهات» التى تستهدف اضحاك جمهور الترسو .

وجتى شخصية مرمر نفسها كان يمكن أن تكون نموذجا لصراع الفتاة المصرية الطامحة للتعليم والحب والحرية وسط عوائق اجتماعية وأخلاقية عديدة.. ولكنها تحولت الى شخصية باهتة وبلا ملامح وبلا قدرة على تجسيد أى صراع أو معاناة .. لأنها لم تجسد من البداية أى معركة حقيقية .. أن حصرها الفيلم فى مشكلتها الخاصة عندما عزل الشخصيات كلها فى حركتها الخاصة وبدون أن يربطها بصراع اجتماعى كامل.. إلا من خلال بعض عبارات الحوار .. حتى شخصية أحمد الشاب الضعيف السلبي الذى لا يدافع عن حبه أبدا.. لا نفهم سر ضعفه هذا الا فى جملة حوار يقولهما لاسامية شكرى وهو يتمشى معها ليشكر من ظروف طفولته وتربيته.. فكل الغار الفيلم يقسرها بالحوار.. وكل مشاكل الفيلم يحلها بالحوار.. بل أن الفيلم يخترع - وبالحوار أيضا - حولا عقبرية لكل مشاكلنا المزمنة.. وهذه الطول العظيمة هى الحب والمذاكرة والعمل.. إن مشكلة الشاب المصرى يمكن حلها ببساطة بأن يقرر العمل.. وأن يحب زميلته فى الكلية ويتزوجها ويذاكر ويجد وظيفة بعد الظهر .. والعصا السحرية فى سينما ميامى تتكفل بتحقيق تلك المعجزات فى ثوان.. محمد خيرى تلميذ فى الجامعة قال لاسامية شكرى زميلته التى يحبها : «نتجوز وننور على شقة ونشتغل بعد الظهر أنا بتلاتين جنيه وانتى بخمسة وعشرين .. ونذاكر .. » وفى اللقطة التالية مباشرة ان كل هذا قد تحقق .. وفى اللقطة الثالثة كانت سامية شكرى تحل مشكلة الطعام أيضا بجملة واحدة : «مرة فتعزم.. ومرة نصوم.. ومرة نصهين .. ومرة ناكل هوا » ومرمر نفسها قررت فجأة أن تشتغل.. فاكشفنا أن المشكلة الوحيدة أمام الفتاة المصرية التى تبحث عن عمل هى أنها لا تعرف لقات.. ويمجرد أن اشترت أسطوانة تطلعت منها كلمتين انجليزى.. وجدت وظيفة مضيقة طيران.. وطارت.. أى عالم سحرى هذا .. مشاكله تحلها الكلمات والإرادة القوية والحب والمذاكرة والعمل بعد الظهر وأسطوانات اللغة الانجليزية.. والشقق والوظائف متوفرة فيه بمجرد الطلب .. والصحفى المتخرج حديثا يسكن فى قصر بكنجهام لأنه صحفى من عالم بركات وسيد خميس.. حيث يحب الأطفال بعضهم ويلعبون العسل.. فيصبح برطمان العسل وهم كبار رمزا للحب والجنس وللخلاص أيضا «مرمر ضربت زوجها ببرطمان عسل»^{١٩}

أما لو كان لابد أن نتحدث عن التمثيل فلم يكن هناك حسنة واحدة سوى أداء صلاح منصور الكاريكاتيرى الذى مسح كل الشخصيات الأخرى.. أما سهير المرشدى فقد كان أدائها باهتا

جدا .. وهناك فرق بين افتعال الرقة والضعف والانكسار .. وبين التعبير القوي عن هذه الأشياء
لقد عبرت سهير عن شخصية منكسرة ولكن تون أن تبرز القوة الكامنة في هذه الشخصية ..
وهذا خطأ رسم الشخصية في السيناريو أيضا .. ولكن عيب سهير الدائم هو افتعالها الرقة
والبراءة بحيث تبدو كل أنوارها باهتة في النهاية .. وإن تكفى أى حملة دعائية صحفية لاختفاء هذه
الحقيقة .. الذى يخفيها فقط أن تغير سهير المرشدى منهجها في التعبير أمام الكاميرا ليصبح
تعبيرا صادقا فقط .. لأن طاقتها كمثلة هى قطعاً أكبر مما «تفتله» على الشاشة .. وهو نفس
الشيء بالنسبة لمحمود ياسين .. فموهبته أكبر بكثير مما يفعله كل يوم وفى كل فيلم .. مجرد أن
يتمشى بخطواته الهادئة ويتكلم بصوته الهادئ الجميل ويبتسم ابتسامة مهيبة ..
طيب ويعدين يا محمود .. أنا واثق أنك أكبر من هذا .. حتفضل تتمشى فى الأفلام لفاية
امتى ؟

«الشیطان امرأة»

من هو الشیطان الحقیقی فی هذا الفیلم !؟

بعض الناس يعتقدون أن المرأة هي الشيطان شخصيا .. وأنها مسؤولة عن كل كمية الشر في العالم.. وأنه إذا كان وراء كل رجل عظيم امرأة.. فإن وراء كل رجل فاشل ومهزوم ومتهرب امرأة أيضا.. وواضح أنها فكرة قيمة جدا ورجعية .. وأنها مرتبطة بالنظرة الجنسية المعقدة للمرأة في المجتمعات المتخلفة التي تعتبرها مجرد متاع جسدي يفرق فيه الرجل فيروح في داهية.. وطبيعي أن يسقط هذا المفهوم الشرقي المتخلف لتبقى النظرة المتحيزة للمرأة ككائن إنساني نبيل ومساو تماما للرجل ..

وليس الجنس هو وظيفته الوحيدة بل إحدى وظائفه فقط مثل الحب والأمومة والعمل.. ومع ذلك فقد كانت هناك «تيمة» شائعة في السينما وفي الفن عموما عن تلك العلاقة المدمرة بين امرأة ورجل يقعان في الحب فلا يستطيعان الخلاص منه إلا بالموت ..

وغريب أن يحصر فنان في السبعينات نفسه في هذه النغمة البالية والتي استهلكت في السينما العالمية.. ولكن طبعی أن تعود السينما المصرية فتقدمها في فيلم «الشیطان امرأة» ما دامت السينما المصرية لا تريد أبدا أن تخرج عن الأفكار الثلاثة أو الأربع التي تعتقد أنها كل مشاكل العالم.. وحرام أن تغامر أفلامنا مرة فتحاول أن تجدد جلدتها.. حرام أن تنتقي موضوعا له علاقة باليوم وبالحقيقة .. وحرام أن تتوقف عن النقل والتقليد والاقتباس لكي تفكر هي مرة واحدة.. فالتفكير في السينما رجس من عمل الشيطان.. الذي هو امرأة أحيانا.. ومخرج أو سينارست أحيانا أخرى.

ويريد هذا الفیلم أن یقنعنا بأن نجلاء فتحي يمكن أن تكون عاملة غلبانة جدا في مصنع تريكو.. ومع ذلك فهي تفرض على المخرج أن تظهر في الدور كتجلاء فتحي وليس كياسمينية العاملة .. بمعنى أنها تظهر وسط العاملات الحقيقيات المنكسرات الذابلات صفر الوجه.. كوردة متفتحة متوهجة تنقصع طول الوقت وتمضغ اللبانة وتشخط في وكيل النيابة وتقتحم غرفة مدير الشركة بوقاحة وترهب المصنع كله وتضرب العاملات ويكأن ليست هناك قوة تقف في وجهها .. لأنها كما يقدمها السيناريو هي نجلاء فتحي النجمة وليست الشخصية التي تلعبها .. وإذك يصبح

طبيعيا جداً أن نراها تلبس في المصنع ماكسي طويلا مشقوقا من الخلف.. والماكياج على الآخر..
ويصبح طبيعيا أن تحب حارس المصنع فتأخذه الى الشاطئ لتلبس المايوه البكيني في المشهد
الخالد في السينما المصرية .. فاذا كانت الطبقة العاملة في فيلم المخرج الايطالى ايليو بترى
تذهب الى الجنة.. فأنها في فيلم نيازي مصطفى تلبس البكيني !!

وفي هذا الفيلم يتحول الطيبون الى أشرار ببساطة شديدة.. إن محمود ياسين الحارس
الشريف يقع في حب العاملة التي تتصرف بخلاعة شديدة أمام الجميع وكأنها تشتغل في كباريه
وليس في مصنع تريكو .. وهو يتحول الى لص ومجرم ببساطة.. وكلما رفضته انساق وراءها
أكثر حتى أصبح ممكنا أن يصنع أى شيء قبل أن يقتلها في النهاية كما نتوقع جميعا من أول
الفيلم.. ولكن لكى يستمر بنا الفيلم فى هذه الحلوثة كلها طوال الواحد والعشرين كيلو التى هى
وزنه الصافى فانه يلت ويمعجن بالألوان الطبيعية ويقدم للجمهور الظبان المحروم من أى ألوان فى
حياته.. توليفة عظيمة من كل ما يمكن أن يخدره ويمنحه حلاوة اللحم والصبر !

اللحم بعالم آخر : الألوان والفساتين والديكورات .. كانت الفتيات ورأى فى دار السينما
يشهقن طول الوقت عند كل فستان تلبسه نجلاء فتحي ومديحة كامل.. وعند كل بدلة جديدة
يلبسها محمود ياسين وغسان مطر .. وكانت كل بنت تقول لصديقها الجالس بجوارها فى
السينما لازم تجيب بلوفر زى اللى لابسها محمود ياسين.. لازم تجيب بدلة بتلمع زى غسان مطر !
.. وكانت نفس الشهقات ترتفع عندما تستعرض الكاميرا ديكورات الشقق الفخمة والأثاث المذهب
.. وكل هذا يملكه غسان مطر ومديحة كامل اللذان يديران شقتيهما للقمار وأغراض أخرى.. وحيث
كانت الألواف تجرى ببساطة بين أيدي المهرجين واللصوص وغيرهم.. وهى وسائل تخدير وأحلام
بالثراء السريع تقدمها لشبابنا طوال ساعتين .. لكى نقول لهم فى آخر خمس دقائق أن الجريمة
لا تفيد وأن البوليس يصل دائما فى اللحظة المناسبة !

الجنس : مشاهد اللحم الأبيض الحى فى المايوهات على البلاجات وفى غرف النوم !
الضرب : معركة محمود ياسين مع الأشرار ومع عصاة التهريب وطلقات الرصاص
ومطارادات السيارات التى كان يقلت منها دائما ويعود الى نجلاء لا أحد يدري كيف !

الميلودراما : أم محمود ياسين تكتشف بالصدفة أنه لص عندما تسمع درسا أخلاقيا من أخيه العاقل !
سمير صبرى : معبود الفتيات الجديد الذى يغنى ويرقص ويوقع نجلاء فتحي فى حبه من أول
نظرة.. المثير هذه المرة أنه يظهر بشخصيته الحقيقية : سمير صبرى نجم النادى الدولى .. فكيف
سمح للسيئاريست بأن يجعله يغنى بالطلب فى حفلة صلاح نظمي مهرب المخدرات !؟

أن الشيطان ما زال هو البطل الحقيقى لأفلامنا .. وهو يكون امرأة أحيانا .. وسيناريست
دائما !!

«لحظات خوف»

نستطيع أن نتفاضى عن أن فكرة الفيلم مكررة وإنها دليل افلاس كامل وبوران فى نفس عجلة السينما التجارية : فريد شوقى الشهم البرئ الذى ذهب الى السجن نتيجة خطأ أو وشاية من أحد أصدقائه وبعد خروجه من السجن يحاول أن يبدأ حياة شريفة.. هذه الفكرة تلح على فريد شوقى فى أفلامه الأخيرة.. وتكررت بالذات فى «كلمة شرف» و«الغضب».. ويعود فيلم «لحظات خوف» فيكررها. وكان جميع أفكار العالم قد نفدت.. بحيث لم يعد أمام كتاب أفلامنا إلا أن يقفزوا على نفس الفكرة وبالإحاح شديد وعمل وكأنيهم مصممون على أن يصبح قدر السينما المصرية هو فريد شوقى الذى حبسوه ظلما والذى يريد أن يتوب.. وكئن الجمهور المسكين مسئول عن حبسه ؟

ومع ذلك فنحاول أن نتفاضى عن هذا كله وأن نناقش شيئا واحدا : اذا كان فريد شوقى قد خرج من السجن بعد سبع سنوات قضاها فيه ظلما بعد أن وشى به زميله يوسف شعبان.. وأراد أن يجبره على الاعتراف بهذه الوشاية لكي يدخل السجن هو الآخر.. فكيف استطاع أن يرسم هذه الخطة الجهنمية لاجبار يوسف شعبان على الاعتراف.. والتي جند لها جيشا كاملا من الرجال والنساء ينفذ كل منهم جزءا من الخطة التى نكتشفها فى النهاية ؟ كيف استطاع السجين الخارج بعد سبع سنوات أن يدير كل هذا ؟ كيف استطاع أن يمول هذه العملية كلها؟ كيف فتحت أخته ميرفت أمين هذه الشقة الفخمة وعاشت هذه الحياة الأسطورية؟ كيف أحببت سكرتيرة الشركة الكبيرة صاحب كشك سجاير وقضت معه كل هذا الوقت فى الكازينوهات ؟.. كيف استطاع فريد شوقى أن يلاحق يوسف شعبان بهذه الدقة السحرية وكأنه يعلم الغيب ؟

آلاف الأسئلة التى لا تعكس هياقة الفيلم بقدر ما تعكس هياقة السائل نفسه.. فالمطلوب تصوير فيلم بئى شكل وبئى كلام.. والمفروض أن يظهر عبد المنعم ابراهيم فى لقطتين : لقطة يقول فيها : «الله يخرب بيتك لتانى مرة».. ولقطة يقول فيها : الله يضرب بيتك لتالت مرة» ثم ينتهى دوره.. والمفروض أن يظهر توفيق الدقن فى لقطتين أيضا يقول فيهما : «الامانة وصلت والأمور استوت».. وعال العال يا بطاطة .. وعلى كل لون ياباتسة!!».

ولكن ألم يكن مفروضا أيضا أن ينتج محمد رجائى بعد كل تاريخه فى السينما .. فيلما أفضل من الباتسة ؟!

السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

بالضبط أول أمس الخميس.. أصبح عمر السينما المصرية «الرسمي» ٤٥ سنة !
يوم ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ عرض لأول مرة في سينما متروبول بالقاهرة أول فيلم مصري حقيقي :
«ليلي»^(١)..
الممثلون كانوا : عزيزة أمير واستفان روستي وأحمد جلال وأحمد الشريعي.. وبعبة كشر..
وكاتب القصة والسيناريو أحمد جلال .. المخرج .. استفان روستي.. والمصور تيليو كاريني ..
وضيوف حفلة العرض الأول : طلعت حرب وأحمد شوقي..
مات هؤلاء جميعاً.. وربما مات الفيلم نفسه كما ماتت ليلي .. فقد لا تكون هناك هيئة أو مركز
مالديه نسخة منه ..
ولكن عشنا نحن وعاشت السينما لنفاجأ أول أمس بأن الفيلم المصري.. هذا الطفل الذي كنا
نظنه يحبو ويتعلم أن يقول شيئاً .. عمره ٤٥ سنة فعلاً !!
ومع ذلك فهي ليست مفاجأة .. فقد كنا نعرف الحقيقة ولكننا لا نصنعها ..
والآن.. هل حاول أحد أن يتذكر هذه المفاجأة ؟ هل حاول أحد أن يحتفل وأن يفرح أو يحزن
أو يدرس أو يتساءل عن أحوال السينما المصرية وتجاربها ومشاكلها ومستقبلها .. هل حاول
«مركز الصور المرئية» مثلاً - وهو المركز السينمائي الوحيد في البلد - أن يصنع شيئاً ؟ هل
حاولت المؤسسة ؟
«جمعية الفيلم» فقط - وهي أصغر وأفقر الجمعيات السينمائية في البلد - هي الوحيدة التي
تقيم الآن شهراً لدراسة السينما المصرية بصمت وتواضع شديدين .. ربما لأنها لا تملك شيئاً ولا
تطمح في شيء.. وتحب السينما بالفعل !

(١) كانت المعلومات المتوفرة وقت أن كتب سامي السلاوي هذا المقال في عام ١٩٧٢ هو أن فيلم «ليلي» كان أول فيلم مصري روائى طويل
ولكنني تمكنت من خلال أبحاثي لكتاتبة الجزء الأول من كتاب «تاريخ السينما في مصر» والذي صدر عن نادي السينما بالقاهرة في
أبريل ١٩٨٩، من اكتشاف أن هناك فيلماً مصرياً روائياً طويلاً صامتاً قد سبق فيلم «ليلي» وهو فيلم «في بلاد توت عنخ آمون» الذي تم
عرضه الخاص يوم الأربعاء ١١ يواير ١٩٢٢ وتم عرضه العام يوم السبت أول مارس ١٩٢٤ في سينما متروبول بالقاهرة، وبناءً على
هذا يصبح فيلم «ليلي» هو ثاني فيلم مصري روائى طويل. وقد أطلقت سامي السلاوي على الوثائق التي تثبت ذلك خلال عام ١٩٨٨
قبل أن يصدر كتابي، واقتنع بها - (أحمد الحضري).

ما علينا!!

المهم أننا نذكر الآن أنه أصبح ضروريا أيضا - الى جانب دراسة مراحل ومشاكل ومستقبل السينما المصرية .. أن ندرس حاضرها.. أين هي الآن؟ ما هي الصورة الحقيقية للسينما المصرية فى نفس الشهر - نوفمبر - بعد ٤٥ سنة من ميلادها ..؟ ويقدم لنا العيد فرصة هائلة.. فنحن من خلال زحام أفلام العيد .. يمكن أن نحاول اكتشاف بعض ملامح السينما المصرية .. كيف هى اليوم ؟

• «ولدى»..

فيلم من إخراج مخرج شاب - نادر جلال - تخرج من معهد السينما وهو حدث خطير دخل بلادنا عام ١٩٦٨ وكان المفروض أن يخرج نوعية جديدة تماما من فنانى السينما تصنع شيئا مختلفا على هذا الذى يصنعه غيرهم من السينمائيين الذين لن يخرجوا فى معهد السينما ولا حتى معهد القطن.. ولقد حاول نادر جلال فى فيلمه الأول «غدا يعود الحب» أن يقدم علاجا فنيا لقضية اجتماعية حسب تصوره هو الخاص لحدود هذه القضية.. وقدم مستوى حرقيا لا بأس به بالنسبة للمستوى التكنيكي لأفلامنا عموما.. ولكنه وجد نفسه منقادا فى استخدام أدوات الفنية - الألوان والتشكيل وبناء السيناريو - لأسلوب ليلوش الفرنسى .. ولكن بدون رؤية أصيلة وناضجة تليق بمخرج شاب .. وهو فى فيلمه الثانى «ولدى» يتراجع حتى عن مجرد محاولة طرح موضوع اجتماعى ويختصر الطريق بسرعة الى الفيلم التجارى المضمون النجاح حسب تصوره هو وتصور عقلية المنتج المصرى عموما.. وهى عقلية تفترض أن المجتمع كله عصابات .. وأن الصراع الاجتماعى الوحيد الذى يور فوق هذه الأرض هو صراع العصابة ضد البوليس .. وأن طلاقات الرصاص تتطاير فى شوارع القاهرة طول الليل والنهار .. ويختفى الناس عموما من فيلم «ولدى» كما يختفون من كل هذه الموجة من الأفلام .. ليس هناك مدينة ولا بشر على الإطلاق إلا العصابة والبوليس والكباريه الذى ترقص فيه عشيقه البطل .. والبطل نفسه شخصية غريبة ترسمها السينما المصرية التجارية بخبث شديد جدا نون أن يلتفت أحد إلى هذا الخطر الذى يهدد مفهوم الطبقات الشعبية الكادحة - وهى جمهور هذه الأفلام - للبطولة .. فالفيلم مثل كل أفلام فريد شوقى الأخيرة تقدم هذا النجم الذى تعتبره الطبقات الشعبية نوعا من المثل الأعلى كمجرم قرر فجأة أن يتوب ويتخلى عن عصابته التى تصر على استمراره ومطاردته حتى نهاية الفيلم .. وهذه الفكرة تلج على فريد شوقى فى كل أفلامه الأخيرة.. وهو يريد أن يكسب تعاطف الجمهور معه بهذه التوبة.. وكأن المفروض أساسا أن يكون الانسان مجرما ثم يتوب .. لماذا لا يقدم فريد شوقى شخصية البطل كرجل شريف أصلا ؟ .. أنه يريد أن نتعاطف معه بعد أن رأيناه فى اللقطات الأولى من الفيلم قاتلا مأجورا يصوب مسدسه على رؤوس أربعة أو خمسة رجال فيقتلهم

فورا .. ثم يقرر التوقف فجأة لاجب وأسحق سبب فى العالم .. لمجرد أن ابنة الطفل جرى منه على الشاطئ وقال أنه زعلان منه لأنه قاتل مأجور وأنه لابد أن يتوقف عن هذه الحكاية .. ولأن شخصية المجرم شخصية نبيلة وملينة بالحنان والشهامة والعواطف السامية فانه يقرر ببساطة شديدة أن يتحول من مجرم الى رجل شريف .. وتحاول العصابة استرداده فتقتل ابنه .. ويصبح واجبه المقدس بعد ذلك وحتى نهاية الفيلم أن يقتل العصابة واحدا واحدا .. وهذا موضوع مفروض أن تقدمه السينما المصرية سنة ٧٢ حوالى خمس أو ست مرات.. وأن نرى نفس المجرم الذى تحول هذه السينما الى بطل شعبى وهو فريد شوقى.. ونفس العصابة التى يقودها توفيق الدقن والتى تضم نفس الأشرار بدون حتى تجديد فى وجوه كنعان وصفى ومحمد صبيح وأبو الفتوح عمارة.. ونفس ضابط البوليس الكبير على جوهر وضابط البوليس الشاب مجدى وهبة .. وأن كان الفيلم يقدم وجهاً جديداً ممتازاً هو الممثل الجديد الموهوب أحمد زكى..

وحيث أن هناك عصابة ويوليس فلايد أن يكون هناك كباريه تعمل به راقصة عشيقة للمجرم الشريف.. وهى نفس سهير رمزى أيضاً.. ولابد أن تكون راقصة فى كباريه درجة عاشره تنتقل من رجل الى رجل وتعاشر اللصوص والقتلة ولكنها سيدة شريفة جداً وقديسة.. فليس هناك شئ عيب أبداً فى الفيلم المصرى.. فالجرمون والمومسات هم أبطاله وقديسوه ومثله العليا التى يقدمها قوة للناس..

المهم أن نادر جلال يقدم هذا كله بأسلوب حرفى أفضل من كثير من مخرجينا .. فهو كما يبدو من فيلميه الأولين مخرج متمكن حرفياً بحيث يمكن أن يصبح منافساً لحسام الدين مصطفى.. ولكن من الذى قال أن السينما المصرية فى حاجة الى أكثر من حسام واحد ؟

أن مشهد موت ابن فريد شوقى مشهد جيد التنفيذ .. وهناك احساس لاشك فيه لدى نادر جلال بالصورة والتكوين وحجم اللقطة والميزانسين واختيار أماكن التصوير .. وهو يبدو وقد استفاد تماماً من تكنيك السينما الأجنبية المماثلة .. ولكنه يوظف هذا كله توظيفاً دخليلاً على كل ما له علاقة بمصر .. فهو مخرج «خوافة» شكلاً وموضوعاً.. وهو فى مشهد المقابر يوزع النساء بملابسهن السوداء بين شواهد القبور البيضاء مقلداً كاكويانىس.. وفى مشهد لقاء فريد شوقى الأخير مع توفيق الدقن يستخدم موسيقى فيلم جيمس بوند «جولد فنجر» على مشهد يشبه تماماً وبالحرف الواحد مشاهد لقاء الكاوبوى للأشرار فى المدينة الخالية.. ولكن من قال له أيضاً أننا فى حاجة الى مخرج كاوبوى ؟!

● «أضواء المدينة»

آخر فيلم لمخرج راحل.. من جيل «الكبار» الذين قدموا أهم انتاج السينما المصرية فى العشرين سنة الأخيرة .. ولكن فطين عبد الوهاب استطاع أن يجد طريقه وأن يتميز فى إخراج

ما اصطالحنا على تسميته بالكوميديا الراقية .. ورغم أن مستوى فطين عبد الوهاب كان متواضعا كمخرج إلا أنه حافظ على قضية احترام النفس واحترام السينما واحترام المتفرج .. فقدم بالفعل عددا كبيرا من الأفلام الكوميدية النظيفة .. واستطاع أن يرتفع بمستوى أفلامه عن المفهوم الرخيص للكوميديا في أفلامنا وهي التي لا تختلف كثيرا عن هزليات صالات روض الفرج .. ومن هنا كانت قيمة فطين عبد الوهاب الكبيرة .. وهو في آخر أفلامه «أضواء المدينة» يترك ذكرى حسنة لا يمكن لأحد أن ينتقدها .. فميزة الفيلم الهامة التي حققها أيضا سيناريو على الزرقاني هي خروجه عن الحلقة المغلقة الكثيرة لموضوعات السينما التقليدية .. ومحاولة تقديم قصة كفاح فرقة من الفنانين الشعبيين الذين يجيئون من مدينتهم الصغيرة بحثا عن فرصة تحت أضواء القاهرة .. وهي قضية هامة وعامة يعانيتها كثير من الفنانين المجهولين في الأقاليم .. الذين لا يجدون في القاهرة غالبا إلا السراب .. ولكن الفيلم أقلت من يده فرصة ذهبية لتقديم علاج جيد لهذه القضية .. وحول القصة كلها الى مسألة نجاح البطلة شادية في الفن وفي علاقتها العاطفية مع أحمد مظهر على حساب قضية الفرقة نفسها .. ولكن هذا لا يمنع شجاعة الفيلم في تقديم موضوع جديد بالنسبة لأفلامنا رغم المحاولات السابقة الساذجة لتقديمه .. ثم في محاولة تقديم «لغز» صعب جدا على السينما المصرية هو «الكوميديا الموسيقية» .. رغم أن الفيلم في النهاية لم يكن لا كوميديا رغم العدد الكبير من نجوم الكوميديا الذين قدم كل منهم «فاصلا» من الضحك دون أن تسرى شرارة الكوميديا في بناء الفيلم كله الذي جاء مجرد فيلم «خفيف» .. كما لم يكن «موسيقيا» لأن مجموعة أغنيات لشادية - حتى لو كان بينها أغنية تقول «قال ايه شرابي مدلدل .. وكاوية شعري بمكوة رجلا» - لا تكفي لصنع فيلم موسيقى .. قد كان المفروض أن يكون البناء كله موسيقيا استعراضيا بمعنى أن يقوم أساسا على الغناء والرقص والكوميديا وليس مجرد لصق الأغنيات برقصة هزيلة للفرقة رضا ببعض المواقف المضحكة .. وأن كنت أشك أن لدينا فنان سينما قادرا على صنع هذا !

● «شباب يحترق» !

قضية الشباب أصبحت مطروحة الآن على كل المستويات .. وطبيعي أن تنتهزها السينما فرصة لتتاجر حتى بقضية الشباب .. ولكن بلا فهم ولا عمق ولا أي معرفة بقضية الشباب في إطار المجتمع المصري الراهن بكل جوانبه .. فالشباب بالنسبة للبعض هم هؤلاء الذين يلبسون قمصانا ملونة ويركبون السيارات ويرقصون .. فهذه هي «الخطايا» الكبرى لدى النظرة السطحية .. وهذا هو الجيل «المنحرف» الذي ضل الطريق وخرج على «تقاليدنا» وطبيعي أن هؤلاء ليسوا الشباب المصري ولكنهم فقط شباب السينما المصرية التي تريد أن تبيع كل شيء لتتاجر ببعض مشاهد جنس ورقص وشرب وعريضة .. فيبدو أن هذا النوع من الشباب فقط هو الذي

يعرفه المخرج محمود فريد والسيناريست محمد أبو يوسف الذي يقدم رؤية أخلاقية وعظيمة قاصرة لأزمة الشباب باعتبارها مجرد أزمة منزلية.. فهذه الفتاة أبوها مشغول عنها.. وهذا الشاب أمه منحرفة.. وهو نفس التفسير الساذج الذي نسمعه في كل أفلامنا عن الشباب .. وكل المجموعة التي نراها في هذا الفيلم : أسامة وسنسن وجوجو وجوكر .. كلهم لصوص وقوادرن يرقصون ويسكرون طول الوقت.. وهناك نجلاء فتحنى المنحرفة لأن أباه يشك في بنوتها «المهم أعرف انتى بنتى والا مش بنتى!!» ولكن هذه البنت المنحرفة ينصلح حالها فجأة عندما تقابل أول انسان طيب في حياتها.. محمود ياسين .. الصحفي المثالي العاقل الذي ينتشلها من «الانحراف» ويقول لها : ماتشربيش عشان صحتك .. حرام ! وهو يعظها دائما ويظهر لها حتى في تليفزيون غرفة نومها ليكمل محاضراته على شاشة ملونة بعد أن نجح المخرج محمود فريد في ائخال التليفزيون الملون الى مصر ! .. وهناك أيضا حب وقبالات وحمامات سباحة وبنات بالمايوهات وقصور ضخمة وصحفي يأكل التفاح على الأرض مع حبيبته وهما يسمعان الموسيقى .. ثم هناك أب محامي يتراجع ضد ابنته وضد انحراف الشباب جميعا في محاضرة تستغرق ربع ساعة يقول فيها كلاما عبيطا عن «الشباب في لهوه وانحداره» وعن «انهدام» المبادئ وشلة الفوضى التي تستجيب لاغراءات الشيطان.. وكيف أن «الشباب طاقا أن لم يتم تنظيمها اصطدمت بالدين وبالعرف والتقاليد».. وهناك ممثلة انجليزية رديئة تقول فيفتى فيفتى.. أنا عايزه الطلاق.. ديفورس.. فيقول لها شاب : انتى قفل.. انتى قول..

ثم تأتى الادانة البلهاء للشباب في نهاية الفيلم من محام فاشل سكير ظل يشرب الويسكى طول الفيلم ويشك في زوجته التي هجرت.. ثم استيقظ فجأة ليكتشف أن الشباب منحرف.. ! من هو المنحرف بالضبط في فيلم كهذا !

(٢) السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

أفلام العيد .. « الزائرة » و « امبراطورية م »

● « الزائرة » ..

هناك فيلمان للمخرج بركات هما «دعاء الكروان» و «الحرام» يؤكدان أنه واحد من أهم مخرجينا .. وأنه فى هذين الفيلمين كان يملك الرؤية الاجتماعية الواقعية واللصيقة بالواقع المصرى.. مما كان يملك فى نفس الوقت المستوى الفنى الجيد.. بل أن معظم أفلام بركات الأخرى التى أخرجها فى تاريخه الطويل فى السينما المصرية تؤكد أيضا أنه كان مخرجاً محترماً وذا أسلوب مميز ومستوى من أفضل مستويات السينما المصرية الى جانب عدد آخر قليل من مخرجينا..

ولا أدري ما الذى حدث لبركات بالضبط أثناء غيابه فى بيروت لبضع سنوات.. ولكن حتى فى انتاج هذه الفترة.. فأننى رأيت له فيلمه فيروز «سفر برك» وكان من أفضل الأفلام العربية على الإطلاق شكلاً ومضموناً..

ولكن الواضح الآن ومنذ عودة بركات الى السينما المصرية من جديد .. أنه قرر تحت ظروف أو ضغوط مادية إنتاجية عديدة أن ينهى تاريخه الفنى الموثق والجيد وأن يختار الأسهل الاضمن .. وفى سلسلة أفلامه الجديدة بعد العودة - وكلها أفلام ملونة - يفتق بركات القديم تماماً أمام بركات جديد يريد فقط أن يخرج من فيلم الى فيلم أيا كان الموضوع وأيا كان مستواه هو المخرج .. أنه يعمل الآن كثيراً .. ولكن كل الموضوعات التى يختارها موضوعات باهتة من الأدب الروائى الردىء أو من اقتباساته هو شخصياً من الأدب العالمى الردىء أيضاً.. وهو أدب ردىء باعتباره أدباً رومانسياً كان يمثل شيئاً ذا قيمة يوم صنوره.. ولكن العالم كله تغير فسقطت مفاهيمه القديمة ومشاكله البورجوازية المسطحة وأصبح الواقع المصرى أو حتى الواقع الإنسانى يضع بمشاكل جديدة وبفهم جديد تماماً للحياة والعالم..

وحتى من ناحية مستوى بركات التكنيكى كمخرج.. فقد تراجع كثيراً عن مستواه السابق.. صحيح أنه ما زال مستوى رصينا عاقلاً.. ولكنه تجمد عند مفرداته القديمة وعند حلوله السينمائية التقليدية الجامدة وبلا أى ابتكار أو جديد أو إضافة لأسلوبه السينمائى. إنه فى كل أفلامه

الأخيرة يبدو كما لو كان مجرد «مخرج منفذ» من مخرجي التلفزيون الذين ينقلون سهرة أو ندوة ينقلها المخرج بمجرد القطع من ضيف الى ضيف.. فبركات يبدو وكأنه «ينقل» لنا أحداث الفيلم من مشهد الى مشهد.. بمجرد حركات الكاميرا القليلة اللازمة لتوصيل «الحكاية» بل أن الأسلوب التلفزيوني يغلب عليه حتى في أسلوب السرد بالحوار .. وفي اختيار الديكورات المغلفة .. واللقطات المتوسطة .. والايقاع البطيء .. وبخول الشخصية في الكادر من ناحية والخروج من الناحية الأخرى.. وهي مسألة مفزعة فعلا يمكن أن يلجأ لها مخرج متواضع الامكانيات يريد أن «ينفذ» الفيلم في أسرع وقت وبأقل التكاليف.. ولكنى واثق أن بركات أكبر من هذا بكثير وأنه واحد من أكثر مخرجينا قدرة وموهبة بالفعل.. أو كان هكذا على الأقل ..

وهو يكتب في عناوين آخر أفلامه «الزائرة» أنه من «اقتباس بركات».. وإذا كانت مسألة «الاقتباس» في حد ذاتها مسألة مثيرة للدهشة والتساؤل باعتبارها وسيلة عاجزة تماما وسلبية يهرب بها المخرجون من الواقع ومن الحياة الحقيقية كلها.. فإن بركات يختار أن يقتبس قصة قديمة مستهلكة وبالعلة الرداءة عن «يخلق من الشبه أربعين» والبنث التي اختفت من خمس سنوات ثم عادت والشرير الذي يريد اغتصاب تركة الثرى المريض والحبيب الذى ماتت زوجته وعادت له حبيبته والبوليس الذى يقتل الشرير وعلمية «عك سينمائي» لا أول له ولا آخر ولا علاقة له بحياتنا اليوم ولا معنى أبدا لاعادة نبش قبور الميلودرامات الأوروبية القديمة لكى تقدمها السينما المصرية من جديد سنة ٧٢ وبعد ٤٥ سنة من عمرها.. خصوصا وأن الألب الأوروبى والسينما الأوروبية نفسها تجاوزت هذه القصص السخيفة من زمان وتركتها لنا نحن لنجتريها بإلحاح وإصرار شديدين ومثيرين للغيظ ..

وخلوف الانتاج الخاصة ببركات تجعله مثلا مضطرا لتصوير جزء من الفيلم فى بيروت.. وإذا به ينقل نجوم الفيلم المصريين الى بيروت.. ثم يعطى بعض أنوار الكومبارس لنجوم من بيروت ودمشق .. ولكنه يجعل الشخصيات كلها شخصيات مصرية تعيش فى لبنان .. عماد حمدي يملك مزرعة هناك .. ومحمود ياسين يملك مزرعة مجاورة.. طيب من هم هؤلاء الناس بالضبط ومن أين هم ولماذا يعيشون فى لبنان وما علاقتهم بمصر التى كنا نسمع اسمها بين وقت وآخر .. ومتى حدثت هذه «الهجرة الجماعية»؟ لا أحد يدري .. كل ما يهم المخرج أن يقدم جمال الطبيعة اللبنانية بمستوى تصوير جيد بالفعل ..

الغريب بعد ذلك فى بناء السيناريو انك لا تستطيع أن تفهم شيئا عن حقيقة أو مبررات الشخصية الرئيسية «نادية لطفي».. هل هى طيبة أم شريرة ؟ هل هى صادقة أم كاذبة ؟ هل هى لئلى بدران أم نادية مروان ؟ كيف تركت «بيت العيلة» وعملت لخمس سنوات «بارميد» فى بارات بيروت وظلت قديسة؟ السيناريو يحل هذه المعضلات فجأة حين تقرر نادية أن تعترف ببساطة بأن «نادية هى لئلى».. وتختفى بذلك كل المشاكل : يشفى المريض ويقتل الشرير.. ويعود الحبيبان الى

الجرى ببلاهة فوق الثلوج .. ويخرج المتفرج المسكين مبسوطا .. وأتساءل أنا : إلى أين يا عزيزي هنري بركات !

● «امبراطورية م...»

لا شيء فى هذا الفيلم على المستوى التكنيكي يمكن أن يستفزك .. فهو مستوى معقول جدا من مخرج يجيد استخدام أدواته مثل حسين كمال.. بل أن مستوى الإخراج هنا هو أفضل مستوى فى أفلام العيد السبعة كلها.. والسيناريو «ظريف» بمعنى أنه يمكن أن يشدك ويثير تفكيرك ويلا أسفاف أو سوقية .. والتمثيل جيد فى مجموعه.. فأتى حمامة فى أحسن حالاتها لأنها - ربما لأول مرة - تمثل شخصية حية وإيجابية ومتحركة يمكن أن تضحك وتبثر وتخرج عن حدود دورها الخالد كينت غليانة وعاقلة وتحرك كالمية المسكنة التى تثير عواطف ودموع البنات المصرية المغلوبة على أمرها .. ومجموعة الأطفال وأن كانت قد نجحت فى التجربة بفضل المجهود الكبير الذى يبذلونه بوضوح أن حسين كمال قد بذله.. إلا أنه واضح أيضا أن اختيارهم تم على أساس شكلى وليس موضوعيا.. بمعنى أنهم اختيروا لأن «شكلهم حلوه» وليس لأنهم موهوبون.. وهى مسألة ليست ضارة فى السينما.. خالد أبو النجا الذى مثل مصطفى الابن الأكبر شكل رائع فعلا للسينما ولكن أدائه كان باهتا الى حد كبير وكان فى حاجة الى قدر أكبر من سيطرة المخرج لتصبح الشخصية أكثر خشونة وإقناعا .. وهشام صالح سليم هو أفضل الاولاد تعبيرا فعلا عن أزمة المراهقة وأكثرهم صدقا وطبيعية رغم صعوبة دوره.. لولا ضعف صوته ونطقه للحوار.. والبنات الصغرى جيدة ويمكن أن تكون كسبا جديدا لألوار المراهقات ..

حركة الكاميرا ناعمة وسلسة للمصور الشاب سمير فرج.. ولكن مدير التصوير وحيد فريد لا يقدم استخداما مميزا للألوان والإضاءة.. لا جماليا ولا دراميا .. ويقع فى نفس خطأ مصورينا عندما يستخدمون الألوان وهو «فرش» الديكور بالنور الساطع وتقديم مجرد صورة حلوة ولامعة بالألوان .. الديكور والمنظر يبدو فيهما نوعا من الغنان نهاده بهجت وأناقته المرفهة .. ولكنه يتحمل مع المخرج مسئولية الإبهار والمبالغة فى فيلا الأسرة التى تساوى حجم ميدان التحرير والتى لم يحاول حسين كمال إخفاء الاحساس بالعمق البعيد لها باستخدام عدسات خاصة .. ولكن الأهم من هذا كله : ما الذى يحاول أن يقوله هذا الفيلم ؟

الأملة الشابة التى تعيش مع أبنائها الستة وتعمل مديرة فى وزارة التربية والتعليم وتقسّم يومها بين البيت والعمل.. فى البداية يحاول الفيلم أن يقدم نوعا من النقد الاجتماعى عن طريق الزيارات المفاجئة للمديرة لبعض المدارس .. ويضع الفيلم على لسان المديرة المثالية كلاما عن فوضى المدارس وازدحامها وإهمال الناظرين وخطأ السياسة التربوية.. وهذا عظيم جدا ومطلوب ولكنه يختفى تماما بعد ربع ساعة فقط من الفيلم وكأن السيناريو أراد أن يؤكد من البداية جراته

وتقدميته وأكدها وانتهى الأمر .. لنفرض جميعا بعد ذلك في الازمة الفردية لبطلة الفيلم كعادة السينما المصرية دائما .. وهى أزمة فردية تماما رغم كل ما يدعيه الفيلم من طرح قضية عامة .. أو قضية مجتمع كامل من خلال أسرة ومن خلال الاسقاطات التى يمكن أن يستخلصها المتفرج .. وقد يكون هذا كله صحيحا لو أن الفيلم اختار «نموذجا خاصا لحالة عامة» كما هو المفروض فى مثل هذا النوع من أفلام «الاسقاط».. ولكن الحالة الخاصة التى اختارها الفيلم هى حالة خاصة جدا لأنها لا تمثل إلا أصحابها ولا تخرج عن حدود فيلا السيدة منى المديرية الكبيرة .. لو صبح أن هذه المشكلة يمكن أن توجد أصلا حتى فى حدود هذه الفيلا البورجوازية الغريبة ..

إن الفيلم يبنى تحليلاته ونتائجه كلها على فرضية خاطئة : هى أن الأم يمكن أن تكون ديكتاتورا .. وهى فرضية مستحيلة .. لأن العواطف الأسرية والعاطفية التى ترتبط بدور الأم - وخصوصا فى المجتمعات الشرقية والمتخلفة - تحول تماما دون أن تكتسب الأم أية شبهة تسلط أو ديكتاتورية .. فالأم المصرية يا عيني أم طيبة وغبيلة و «شافية للضاء».. حتى لو كانت مديرة كبيرة مثل الست فانت !

ولو أن الفيلم أبقى الأب هو الديكتاتور كما فى قصة احسان عبد القدوس ربما أصبحت الفرضية معقولة .. لأن شخصية الرجل فى مجتماعتنا الشرقية أيضا - يمكن أن تقع بالتسلط بالفعل .. ولكن الغلظة الكبيرة التى ارتكبها الفيلم أنه اختار الأم رمزا للتسلط الفردى .. وبالأذا فانت حمامة الطيبة التى يحبها الناس.. فافرض شخصية الحاكم الفرد من عنفها وتسلطها .. وأفرغ الفيلم كله من مضمونه النهائى.. ومن هنا بدت المشكلة التى يطرحها الفيلم مشكلة مفتعلة وخرافية بل ومثيرة للسخرية .. بل أننا تعاطفنا طول الوقت مع الأم وضد الأبناء «الباطلين» الذين يريدون أن يحصلوا على الحرية.. ولكن ما هى هذه الحرية كما يقدمها الفيلم ؟ حرية التدخين والسهر وعزف موسيقى الجاز فى البيت وحرية ذهاب البنات الى شقق أصدقاءهن .. انها إذن الحرية التى يرفضها عقل المتفرج المصرى ثلقانيا .. ومن هنا خطر هذا الفيلم .. فهو يربط الحرية فى ذهن الناس بالعيب والمروق والمتعة التى يرفضونها.. بحيث تصبح الحرية نكتة مثيرة للازدراء ويصبح الديكتاتور - الأم - هو العاقل أو المصلح الاجتماعى.. وبالتالي تسقط دعوى الحرية على الفور وتصبح الثورة بلا مبرر إلا مجرد الازعاج.. وهو ما يصنعه الفيلم بالفعل فى النهاية .. فهو ينسف فكرة الثورة على الديكتاتور من أساسها عندما يجعل الاولاد كلهم ينتخبون أهمهم من جديد رغم ثورتهم على «طغيانها» طول الفيلم.. فلم الثورة إذن ؟ ولم المطالبة بالحرية والديمقراطية والانتخابات ؟ هل لكى تختار الأسرة نفس الديكتاتور ولكن «بمزاجها» ؟ وكان الديكتاتورية قدر لا مفر منه ولا حيلة للشعوب ازاها .. أى منطق عايب ومضحك؟ وأى افتعال لقضايا هزلية تحول المعانى الكبيرة والتساؤلات النبيلة الى مجرد نكت .. ونكت سخيفة أيضا ؟!

« فى العدد القادم: المقال الأخير »

● مجلة الاذاعة ١٩٧٢/١١/٢٥

(٣) السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

أفلام العيد

• «خلى بالك من زوزو»

إذا كان من حق حسن الامام أن يخصص حياته كلها وعمله السينمائى كله من أجل قضية واحدة هي أن الراقصة أو فتاة الليل هي أشرف فتاة في العالم.. فهو حر.. ولم تعد هذه المسألة تزجج أحدا لا على المستوى الفنى ولا على مستوى المضمون الاجتماعى.. مادامت هذه الأفلام تجد من ينتجها وما دامت الجماهير نفسها تقبل عليها لكي تتأكد من صحة نظرية حسن الامام وخطأ فلسفتنا نحن .. ولكن المسألة المثيرة للدهشة في فيلم حسن الامام الأخير «خلى بالك من زوزو» الذى كتب قصته بنفسه هي كيف استطاع أن يقنع صلاح جاهين بأن ينتجها ويكتب لها السيناريو والحوار والأغاني ؟

في البداية لابد أن نأظهار بقدر من السذاجة والبراءة في مواجهة العالم وتفسير الأشياء لكي أقول أن .. المفروض يعنى.. أن قصة من هذا النوع تتناقض مع كل تاريخ صلاح جاهين الفنى والفكرى السابق.. والنور الكبير الذى لعبه كفنان موهوب وملتمزم بقضايا شعبنا الى حد كبير طوال العشرين سنة الماضية التى أثر خلالها تأثيرا كبيرا ليس فقط في حياتنا الفنية.. بل وفي جيل كامل من الفنانين الشباب كان مثلهم الأعلى يوما ما هو صلاح جاهين ..

وينفس القدر من السذاجة البريئة في مواجهة الأشياء.. فإني أرى - للنظرة السطحية الأولى على الأقل - أن فيلم «خلى بالك من زوزو» يتناقض تماما مع ماضى صلاح جاهين هذا كله .. بل ويتناقض حتى مع الكاريكاتير الذى ما زال يرسمه كل يوم .. بحيث يمكن أن نظن أن الذى يرسم هذا الكاريكاتير .. والذى ينتج هذا الفيلم فى نفس الوقت .. لابد أن يكونا شخصين مختلفين.. مع احتفاظي بقدر كبير من براحتى القديمة كما أحب أن أؤكد للمرة الثالثة !

والمسألة تبدو محيرة ومثيرة للتساؤل من أول لحظة : فان يقرر فنان يملك خبرات صلاح جاهين مواهبه المتعددة أن يدخل ميدان الانتاج السينمائى .. فهذا شئ يوحى في البداية بأنه

سينتج سينما جيدة تقول أشياء عظيمة لم يجد صلاح جاهين أحدا يقولها في أفلامنا فقرر أن يقولها بنفسه.. ويقولوسه .. ولكن أن يختار قصة لحسن الامام.. ولكي يخرجها حسن الامام طبعاً .. فهنا تتحول المسألة كلها الى لغز كبير .. فما الذي يربط صلاح جاهين فنياً أو فكرياً بحسن الامام ؟

وحسن الامام نفسه ليس لغزاً .. فهو رجل واضح تماماً وصريح مع نفسه ولا يدعى أشياء كبيرة غير حقيقية.. وهذا هو ما احترمه فيه بالفعل.. وأفلامه كلها معروفة ومعروف تماماً ما تمثله بالنسبة للسينما المصرية..

يصبح اللغز إذن .. هو صلاح جاهين وحده..

حسن الامام يريد أن يمجّد للمرة المليون ملحمة كفاح عائلة محمد على نعيمة المظلية وابتعتها زوزو وسط مجتمع «الكبار» الأثرياء المتخلف الذي يحقر فنا عظيماً خالداً مثل رقص العوالم في الأفراح مقابل النقطة !

الإضافة الخطيرة التي يقدمها حسن الامام على هذه الملحمة التي قدمها في كل أفلامه أنه يجعل الراقصة هذه المرة – امعانا في البطولة والقداسة – ترقص بالليل وتدرس في الجامعة في الصباح .. ثم تصب شاباً ابن ناس كبار .. لكي تصبح هناك بالطبع مشكلة «الصراع الطبقي» كما يفهمه حسن الامام والسينما المصرية عموماً في شكل واحد من أشكاله السانجية : بنت الفقراء التي تحب ابن الأغنياء.. وتتولد من هنا طبعاً امكانية المليونير اما الرهيبة والكلام الساذج المبتذل الذي يهز جمهور الصالة من الغلابة عن «الناس اللى هم ناس واحنا ناس» كما تقول الراقصة المناضلة من أجل مجتمع المساواة وتكويب فوارق الطبقات !

ثم تكون الفرصة العظيمة لصنع مشهد خرافي يمثل نروثة الفيلم أو «الماستر سين» .. حين تفاجئ الراقصة الشابة بأمرها العالمة القديمة ترقص في قصر الجماعة الأغنياء بينما الشبان «المخلفون» يمزفون حولها على الجيتار «يسخرون منها «باتخينة يا دة».. في مشهد من أكثر مشاهد السينما المصرية ابتذالاً وقلة ذوق بحيث لا أدرى كيف وافقت فنانة عظيمة مثل تحية كارويكا على الاشتراك فيه.. كل ذلك لكي تنتقم «العالمة الشابة» زوزو وتتنصر انتصاراً طبقياً.. بمجرد أن ترقص رقصة بلدي عظيمة جداً تخرس ألسنة الساخرين من «تاريخ» أمها ومن تاريخ «طيبة» الراقصات الكابحات كلها !!

وكل هذا معقول ومنتظر في فيلم هو جزء من «عالم» حسن الامام الخاص .. ومعقول أيضاً أن يمثل الفيلم بأشياء كهذه ويكمية من الرقص البلدي والغناء الذي يسجل العودة البطولية المنتظرة لكمال الطويل بعد رفضه واشتمئزازه الطويل «!!» ثم بكمية أخرى من أجساد العوالم المتهتكات في ملابسهن اللامعة المكشوفة.. بل ومن التخنث الرجالي أيضاً.. ثم عنصر الضحك الذي يوفره سمير غانم ونبيلة السيد .. والأحلام الغريبة التي يحلمها حسين فهمي وسعاد حسني ثم يقابلان

بعضهما فى اليوم التالى مباشرة.. وتحية كارويكا التى تحلم بمصير ابنتها سعاد حسنى فى كباريهات شارع الهرم .. فالناس تحلم دائما فى أفلام حسن الامام.. على الشاشة وفى مقاعد المتفرجين أيضا ..

ولكن السؤال هو : ما الذى أضافه صلاح جاهين لعالم حسن الامام المعروف انن ؟
قد يقول أنه قدم «اسقاطات» - وهذه هى الموضة فى السينما المصرية الآن ! - عن الصراع الفكرى داخل الجامعة.. وأنه قدم ادانة للفكر المتخلف الذى يرفض احترام الفن والقيم الجديدة والعمل الشريف.. وهذه بالضبط هى الجريمة التى ارتكبها هذا الفيلم.. صحيح أنه قدم شخصية جيدة للطالب المتزمت الازهاى الذى يتشبق باسم المبادئ والأخلاق والقيم لاخفاء رجعية فكرية كاملة.. ولعب محيى اسماعيل هذا الدور باقتدار كبير بالفعل.. ولكن الفيلم قدم الجامعة وشبابها - وهم أنظف وأنبل وأشجع شبابنا - بشكل كوميدى رخيص وشديد الاهانة والسخرية .. فقد رأينا الجامعة كلها منقسمة حول زوزو طالبة كلية الآداب التى تعمل راقصة بلدى من أجل أن تعيش .. بينما الرقص البلدى بالذات ليس رقصا وإنما مجرد اهتزازات جنسية لا علاقة لها بالرقص ولا بالفن على الاطلاق.. وقد يكون هذا هو رأى الخاص ولكن ليست هذه على أى حال هى القضية التى تنقسم الجامعة من حولها.. وليس هذا هو كفاح طالباتها .. وهناك صور عديدة أخرى لكفاح الطالبات الشريف من أجل أن يهشن ويتعلمن .. ولا أدرى كيف يمكن أن نسمح بتصوير طلبة الجامعة وهم جالسون على النصب التذكارى داخل الحرم الجامعى بالطلبة والشخايل ليسخروا من الطالبة الراقصة.. أى جامعة هذه ؟ أنها جامعة الازيونا ولا شك .. وأى طلبة.. وأى جرة غريبة على ابتذال وامتهان كل القيم؟ إن الشكل الذى قدم به هذا الفيلم مناقشات الطلبة ومثمراتهم التى عقبوها لمناقشة حق «الزميلة» زوزو المأظية فى الرقص البلدى.. شكل بالغ السخف والخبث .. يتحول فيه الطلبة الى مجموعة من المتزمتين أو البلهاء المتشجنين .. وهنا سخرية من كل شئ وتشويه لكل شئ.. وبيع للرقص والاثارة وعالم الكباريه كما هى العادة.. ثم بيع حتى للقيم والمقدسات وأحلام المستقبل.. وهذه هى الاضافة الجديدة التى يقدمها فنان العشرين سنة الماضية الذى تحول الى منتج !!

● «عماشة فى الادغال»

من الطبيعى جدا أن يفكر محمد سالم فى الاستفادة من النجاح الساحق الذى حققته حلقات «عماشة» عند عرضها فى التلفزيون فى العام الماضى لكى يحولها الى فيلم سينمائى خصوصا لو كان الفيلم من انتاجه أيضا بكل النكاه المعروف عنه فهو يعرف ما يقدمه للناس بالضبط بحيث لا تصبح هناك نرة احتمال فشل واحدة .. والمسألة دائما حسبة محسوبة جيدا وبالمسطرة بحيث لا يمكن أن يخسر أى مشروع أبدا .. وبالنسبة لسينما محمد سالم بالذات فإن الأفلام لابد أن

«تكسر الدنيا، ففي «نار الشوق» مثلا تتحقق الحسبة بذكاء تجارى خطير من حاصل جمع صباح زائد ابتنتها هويدا والأغاني والفساتين والألوان والمناظر الطبيعية وقليل من الكوميديا زائد مشهدين حب.. فكيف يمكن أن يقاوم المتفرج المحروم هذا كله ؟ وفي «عاشة في الدغال» تحسب الحسبة بشكل أخطر: فهناك الدعاية الجاهزة عن حلقات العام الماضى زائد شعبية محمد رضا وجيش كامل من ممثلى الكوميديا على رأسهم فؤاد المهندس نفسه.. ثم عنصر الاثارة والرقص والغناء من صفاء أبو السعود .. زائد ورقة جديدة رابحة بمليون جنيه هى الخروج بالكاميرا الملونة لأول مرة فى السينما المصرية الى غابات أفريقيا لتقديم شجر وزنوج وشلالات وحيوانات مقرسة ! فكيف لا يمكن أن يكتسح فيلم كهذا كل الأفلام الأخرى ويحقق ألف جنيه فى اليوم ؟ ..

ولكن ما الذى يحدث فى هذا الفيلم الذى يشاهده جمهورنا كله على مشارف عام ٧٢ ؟
ويعد مغامرات عديدة لا أول لها ولا آخر وكمية رهيبة من الضحك والجري وضرب الأقلام والشلالات والرقص واستعراض الأجساد.. يصل عاشة الرابع عشر الى الكنز.. ولكنه يتنازل عنه تأكيدا للروابط بين الشعوب .. ويرقص الجميع على جناح الطائرة بسعادة غامرة.. ويخرج الجمهور من السينما مصدوما رغم كمية الضحك الرهيبة التى قطعت قلبه.. لأنه رغم فشله فى مقاومة الفيلم - بدليل أن الجميع لابد سيضاهاونه - يكتشف فى النهاية أنه خدع بشكل ما .. !
وإذا كان مكتوبا على الفيلم أنه قصة وسيناريو وهوار عبد الرحمن شوقي.. فأننى أتصدى أن يكون هناك سيناريو أصلا مكتوب قبل التصوير.. فالسألة كلها تبدو وكأنها حدثت بالصدفة.. وإذا كان هناك نوع من الشعر «المرتجل» والمسرح المرتجل.. فهذا بالتأكيد فيلم مرتجل .. بمعنى أن مخرجنا وكاميرا ومجموعة من المصورين قرروا فجأة أن يصوروا فيلما .. وكانت لديهم تجربة سابقة نجحت جدا «وعلقت» مع الناس .. وفكرة عامة عما يمكن أن يصنعوه ويقولوه أمام الكاميرا .. وإمكانات كبيرة للسفر والتصوير فى جو جديد تماما فى غابات أفريقيا .. ولم يكن مطلوبا أكثر من أن يسبروا هناك من مكان الى مكان .. ويضعوا الكاميرا فى أى مكان ليصنعوا أى شئ.. وليقولوا أى كلام.. مجموعة تجرى وراء بعضها.. ومجموعة تضرب بعضها بالأقلام.. ومجموعة ترقص.. ومجموعة تغنى.. وكذا لقطة مصورة بالصدفة لأسود وتماسيح.. وكذا لقطة أخرى لرقصات أفريقية.. وكذا لقطة عارية لصفاء أبو السعود - وبعد العودة الى القاهرة يمكن تركيب هذا كله وراء بعضه فى المونتاج بأى شكل ويأتى ترتيب نون أن يأخذ أحد باله.. فليس هناك أى منطق أو نظام يحكم الأشياء .. ! بدليل أن هناك أخطاء غريبة فى ألف باء العمل السينمائى مثل اختفاء التتابع أو «الراكورات» وهى تطابق التفاصيل من لقطة الى لقطة داخل المشهد الواحد أو المكان الواحد .. فلون مايوه صفاء أبو السعود يتغير من لقطة الى لقطة فى نفس الرقصة .. بل أن هناك اكتشافات جديدة فى فن السينما يقدمها محمد سالم حينما يترك كل الأشياء «بعلها» طبقا لنظرية الإخراج العفوى جدا تقليدا «لسينما فرتيه» أو سينما الحقيقة

الاوربية.. ففي أحد المشاهد يجرى محمد رضا بجلبابه فى ميدان التحرير وراء سيارة.. وطبيعى أن يجرى مئات الناس وراءه أثناء التصوير وأن يحتشوا فوق الكوبرى الدائرى ليتفرجوا على «السيماء».. ويترك محمد سالم هذه اللقطات كما هى دون أن يكلف نفسه مجرد إبعاد الناس عن محمد رضا.. وهذا نموذج واحد للأسلوب الذى تم به تنفيذ هذا الفيلم الى جانب آلاف الأخطاء الأخرى فى التكنيك وفى المنطق وفى النطق الذى يجعل محمد رضا يجلس عاريا تماما ليستحم فى طشت وزوجته تلك له ظهره.. ثم فى الامتهان الإنسانى الذى يجعل كل دور عبد السلام محمد وسيد زيان وإبراهيم سحاف وسيف الله مختار - أربعة كوميديات فطاحل - أن يضربهم محمد رضا على قفاهم طول الوقت .. ومع ذلك فعبد الرحمن شوقى كاتب السيناريو يريد أن يقنعنا أن هؤلاء هم أولاد البلد المصريون من بولاق بل أنه يرسم شخصية المعلم عماشة نفسه - اسمه بالكامل كما يقدمه الفيلم : عماشة عكاشة شعبان رمضان !! - كنموذج لابن البلد المصرى.. فمن هو عماشة هذا بالضبط ؟ أنه رجل سمين.. خفيف الدم يرتدى الملابس البلدية.. جاهل تماما لا يقرأ ولا يكتب.. بل أنه حتى لا يستطيع أن يتكلم .. أن له لفته الخاصة التى تعكس بلاهته الكاملة فضلا عن جهله الكامل وغبائه الشديد.. ويفترض عبد الرحمن شوقى أن هذه اللغة الخاصة التى اخترعها لعماشة لفة خفيفة الدم لجرد أنها تحتوى على عبارات كهذه : «كيفما كذلك ياربى هلبت فيه أن» و«يارب أشهد انى لم أسوأ الى هذه الولاية» و«لماذا كذلك هكذا يا العجب» و«والنبي يارب دانا راجل هايف.. نجيني لجل النبي... حلوة صلاة النبي».. فإذا كان هذا بالذات هو نموذج الشخصية الشعبية المصرية من بولاق كما يختارها عبد الرحمن شوقى.. الى جانب النماذج الأخرى التى يضربها المعلم على قفاه طول الوقت والى اختار لها أسماء قرقر .. شراب .. حميدة.. قفة .. بالإضافة الى عالم الآثار المصرى هؤاد المهندس - الذى تحول من ممثل كوميدى الى ضابط نازى.. فتصوروا أن هذه هى البعثة المصرية التى ذهبت لتبحث عن كنز فرعونى فى قلب أفريقيا .. وتصوروا أن فى الطريق أيضا عماشة فى بلاد الشمس وعماشة فى بلاد البربر.. و .. حلوة صلاة النبي .. هلبت فيه أن !!

مقالات عام: ۱۹۷۳

قضية الدكتور هاشم

معقول جدا أن يستمر عرض فيلم «أنف وثلاث عيون» كل هذا الوقت وأن تسد الجماهير الشارع أمام السينما التي تعرضه.. وأن يخرج مخرجه لسانه للنقد والنقاد الذين يهاجمون هذا النوع من السينما .. مادام هناك نوع آخر من «النقاد» يملكون الجرأة المخيفة على النفاق بل على الكذب الواضح الذي جعلهم يكتبون عن هذا الفيلم أنه اضافة عظيمة للسينما فما دام البعض يصنعون هذه الأقلام بلا ذرة حجل واحدة .. فمن السهل أن يكتب البعض هذا «النقد» بلا ذرة حجل واحدة..

فأى جرأة بالغة في أن تقرّر السينما المصرية في عام ٧٣ ويعد ست سنوات من النكسة وبينما أجهزة مصر كلها تتحدث عن المعركة .. وبينما المطلوب من كل الناس أن يستعدوا للمعركة وأن يضحوا ويحملوا من أجل المعركة أكثر مما يضحون ومما يحملون بالفعل.. تقرّر السينما المصرية في هذا الوقت بالذات أن تقدم للناس فيلما عن مغامرات الدكتور هاشم أو هشام - لا أعرف اسمه بالضبط فهو ليس الدكتور يارنج ! - باعتباره مثلاً أعلى للإنسان المصري - وللشباب بالذات - عليهم أن يدرسوا حياته جيدا ويستوعبوا تجاربه وخبراته العميقة في انتقاله الناجح من عشق امرأة الى امرأة أخرى.. ليس باعتباره فقط أحسن نكتور في البلد .. بل وباعتباره أيضا أحسن واحد يعمل قهوة في شقته التي يلتقى فيها بالنساء المتزوجات والمطلقات والإنسان والنص نص وكافة أنواع الحريم اللاتي يتهاقن عليه نون أن يبذل هو أى جهد إلا مجرد انتظارهن في فراشه في غير أوقات العبادة.. فالرجل والحق يقال مخلص جدا لعمله وهذه قيمة أخلاقية عظيمة تؤكد في أذهان شبابنا أن العمل واجب ..

وطبيعى أن تشغلنا الآن أزمة الدكتور هاشم وحيرته المريعة في تنظيم مواعيده بين السيدة أمينة سالم «مينو» التي طلقت زوجها وعاشت في شقة الدكتور الذي يرفع دائما ويمنتهى الصدق والشرف شعار «أنا مش بتاع جواز» .. ثم الأنسة نجوى «نوجا» التي «بلهط» عشيقها جسدها في الفراش مقابل القيللا والعريية ودولاب الهدوم.. والأنسة رحاب التي ترقص وتسكر طول الوقت

وتهز صدرها العظيم أمام الكاميرا ثم تدير لها ظهرها وتتحنن وتسال الدكتور : ايه رأيك ؟ فيرد
متفرج يجلس ورائي في الصالة :
كويسة !

وطبيعي أن يبور هذا كله في شقق فخمة جدا وجناين نسمع فيها شقشقة العصافير .. ثم في
السراير والفنادق وحفلات الرقص حيث كل شيء جميل وملون ولامع وحيث كل الناس أغنياء
وشيك وحلوين ولا يعانون فقط إلا من ازماتهم الجنسية.. بحيث يصرخ ورائي متفرج آخر بأعلى
صوته : ياولاد الكلب احنا مش عايشين في الدنيا ؟!

« زائر الفجر »

• وتتابع المشاهد •

- القاهرة ليلا . الجمعة ٥ يونيو ١٩٧٠ . سيارة بوليس نجدة . اشارة بجريمة قتل . العناوين تنزل على لقطات عامة لشوارع القاهرة من سيارة البوليس .
- شقة القتيلة . محتوياتها مبعثرة الجثة على الأرض . استدعاء الجيران .
- بيت وكيل النيابة حسن الوكيل . مكالة تستدعيه من مساعده رفعت للتحقيق فى الجريمة .
- يتعرف على القتيلة : نادية الشريف . يستدعى الشغالة ويطوف معها حجرات الشقة .
يسالها عن صورة زوج القتيلة الدكتور فريد وابتنتها منه ثم عن صورة صديقها الفنان سامع كريم .

- البواب يؤكد أن سمعة القتيلة كانت سيئة . الجيران : مدبولى وزوجته حميدة يؤكدان هذه السمعة ويعترفان بحدوث مشاجرة معها قبل أن تموت .
- فلاش باك : مشاجرة بين حميدة والقتيلة حول القط .. فلاش آخر من وجهة نظر حميدة :
القتيلة عائدة الى شقتها مخمورة ويحملها جارها التلميذ صالح على صدره الى داخل شقتها .
- شهادة عبده طباح القتيلة : فلاش من وجهة نظره للدكتور فريد زوجها يقبل احدى صديقاته بعد احدى السهرات فى بيته . ثم يروى قصة خلافهما وطلاقهما وينفى أن سلوكها كان مشينا .
فلاش : واقعة صدام نادية القتيلة أمام مسجد السيدة زينب مع مخبر حاولت منعه من ضرب الاطفال .

- فى بيت المحقق حسن الوكيل : يحكى لزوجته عن مصرع الصحفية نادية الشريف .
- فى مكتبه : مساعده يخبره أن تقرير الطبيب الشرعى يؤكد أن الوفاة ليست جنائية بل نتيجة هبوط فى القلب . يرتاب المحقق فى صحة هذا بسبب وجود خبوش فى وجه القتيلة .
- محل كوافير نانا : المحقق يسأل نانا عن علاقتها بنادية . تلوح له بمعرفتها باللواء رأفت أحمد ثم تحكى له عن واقعة تدخل نادية التى كانت احدى عميلات محلها لانقاذ بوسى ابنة نانا من النزيف المفاجئ . واجراء الدكتور فريد عملية اجهاض لبوسى .

- فى حديقة فيللا الدكتور فريد مطلق القتيلة. المحقق يستجوبه فينهما بعلاقتها المشبوهة . ويحكى تعرفه عليها عندما زارته فى مستشفى أم المصريين التى كان مديرا لها لاجراء تحقيق صحفى وكيف أجبها وتزوجها . اعتماد زوجة فريد المالية تحكى من وجهة نظرها عن علاقة نادبة بمدير تحرير الجريدة التى كانت تعمل بها وخيانتها لزوجها التى أدت لطلاقهما . فريد يحكى عن واقعة ضبطه لنادية مع مدير التحرير يذهبان الى شقة خاصة .

- فى الجريدة. المحقق مع مدير التحرير . فلاش لعلاقته بنادية منذ حريق القاهرة واشتراكهما فى طبع وتوزيع المنشورات ومداومة البوليس لنادية التى ترى مقتل أحد رفاقهما برصاص البوليس الذى يقبض عليها. ثم نرى فى فلاش آخر واقعة نهاب مدير التحرير مع نادبة الى الشقة الخاصة فنكتشف أنهما كانا يلتقيان هناك بمجموعة من الشباب الثوريين . فلاش ثالث : مدير التحرير مع نادبة يتدخلان فى خلاف بين نانا وابنة أختها سعاد التى رفضت الاشتراك فى العمليات المشبوهة التى تديرها نانا .

- فى شقة القتيلة . الفنان سامح كريم صديق نادبة يروى واقعة حبس نادبة بعد مظاهرات ٦٨ .. تغنى فى الزنزانة مع المعتقلين حتى يجيء زوجها فريد للافراج عنها يعودان للبيت حيث يؤنبها زوجها على توريطه فى السياسة . يتفقان على الانفصال . - صالح جار نادبة فى السكن يسأل عنها . يستجوبه المحقق. يحكى واقعة أن رآها عائدة تبكى ويدخله معها الى شقتها ولكنه ينفى حدوث شئ بينهما .

- فى فيللا نانا . تعرض فيلما جنسيا بينما رجال ونساء فى أوضاع جنسية. البوليس يدهام الفيللا ويقبض على الجميع .

- استجواب مديولى جار نادبة الذى يكمل تفاصيل معركة القط ويعترف بأن نادبة ماتت بعدها .

- فى مكتب المحقق. مكالمة من اللواء رافت أحمد يأمره بالافراج عن نانا يرفض المحقق .

- فى بيت السحيمى . يسأل سامح عن سعاد المختفية. يعطيه صورا كان قد رسمها لها . ويحكى عن بدء خلافاته مع نادبة .

- نانا تخبر المحقق بأمر الافراج عنها لعدم ثبوت الأدلة . يثور ثورة عارمة .

- سامح يزور المحقق فى بيته ويعطيه عنوان سعاد . يذهبان معا الى البنسيون الذى تقيم فيه فى حى القلعة . تحكى لهما عن لحظاتها الأخيرة معها وخوفها من القبض عليها مرة أخرى. فلاش لسعاد مع نادبة فى لحظتها الأخيرة. تتنزهان ليلا فى طريق صلاح سالم . مخبر يحوم حولهما . تعودان للشقة . تجمدان النور مضاء والاثاث مبعثرا . تنهار نادبة وتطلب من سعاد أن تتركها وتعود غدا صبا . تخرج سعاد ويدخل مديولى ليكتشف أن نادبة ماتت بمفردها .

- عودة الى المحقق مع سعاد وسامح يتساعلون عن موقف القانون من المسألة . القاهرة تحت

الضباب . «حفظت القضية في العاشر من يونيو ٧٠».

● سينما مصرية جديدة ..

شغل هذا التعبير أذهان النقاد والسينمائيين والجمهور معا طوال السنوات الأخيرة الماضية.. تردد كثيرا وقامت حوله مناقشات عديدة تحولت أحيانا الى معارك . ولم يسفر أكثرها عن شيء .. لأننا تعودنا للأسف أن نواجه مشاكلنا - الكبيرة والصغيرة معا - بأحد أسلوبين : إما الصمت المطبق تجاهها رغم الحاحها الشديد علينا.. وذلك بدافع من الجبن عن مواجهة السلطة أو الجهة المسئولة . وإما بتحويل القضية الى مجرد كلام أجوف وجدل لغوى عقيم لا يلبث أن يخرج عن حدود الحوار الديمقراطي الشجاع والبناء الى مجرد مهاترات تحكمها خلافاتنا الشخصية أساسا.. وليست نظرتنا الموضوعية الى القضية والحل.. والنتيجة غالبا أننا نمزق أنفسنا في شتائم ومهاترات تتخللها أحيانا بعض الكلمات الجادة والمخلصة التي تضيق في الضجيج .. فلا نصل غالبا الى شيء ..

وهذا بالضبط ما حدث طوال السنوات الأخيرة لقضية السينما الجديدة في مصر ولعل طرح القضية بهذا الحجم لم يبدأ إلا عام ٦٨ عندما تم اعلان قيام جماعة من السينمائيين الشباب تحمل هذا الاسم .. وبالأذا بعد أن بدأ هؤلاء الشباب ينشرون تصوراتهم النظرية لهذه السينما المصرية الجديدة في صفحتين أسبوعيتين في مجلة «الكواكب» تحت اسم «الغاضبين» ثم في اجتماعهم الأسبوعي في مركز الصور المرئية مساء كل ثلاثاء .. فقد أصبح اصطلاح «السينما الجديدة» يتردد كثيرا موضوعا للنقاش والهجوم والدفاع ليس فقط وسط الحلقة الضيقة المحدودة العدد لهؤلاء السينمائيين الشباب الذين تخرج أغلبهم من معهد السينما.. وإنما وسط الحركة السينمائية المصرية كلها.. جددا وقدامى.. من هم داخل الجماعة ومن هم خارجها.. من هم معها أو ضدها.. المتعاطفين والكارهين والساخرين واللامبالين والذين يعتبرون المسألة كلها مجرد نكتة أو «هوجة» عالية الصوت لعدد من «الصغار».. ولكن أيا كان موقف هذه الفرق كلها.. فقد أحسوا جميعا بأن الحركة قد وجدت بالفعل .. ولدت قوية وأصبح لها صوت ..

ولكن حتى قبل ظهور اصطلاح «السينما الجديدة» وقبل ظهور الجماعة أصلا فقد كانت الحاجة الى هذه السينما المصرية الجديدة أقدم كثيرا من عام ٦٨.. فبعد أن هدأت حركة ازدهار السينما المصرية التي وصلت قممتها - حتما فقط بالطبع - في أواخر الأربعينيات .. بدأت حركة الجزر الرهيبة مع بداية الخمسينيات وانكششت السينما المصرية حتما وموضوعا ومستوى معا .. وعجزت حتى السنوات الأولى لثورة يوليو ٥٢ التي قلبت أوضاعا وأفكارا كثيرة رأسا على عقب عن أن تحدث تغييرا جذريا في السينما المصرية .. بحيث لم تقدم هذه السنوات المبكرة للثورة سينما مصرية ثورية.. لأسباب موضوعية عديدة نكتفي بأهمها وهو أن الأساس الاقتصادي للسينما المصرية لم يقلب رأسا على عقب كما كان مفروضا أن يحدث مع كل ثورة . ولم يحدث

ما حدث في كل البلاد التي قامت بها نظم ثورية من انشاء جهاز ثوري للسينما .. وهو جهاز لا يمكن أن تنشئه إلا الدولة نفسها التي يفترض أن تتحول أجهزتها كلها الى أجهزة ثورية .. فالدولة لم تتدخل في السينما تدخلا حاسما وبوضوح .. ولم تحاول حتى أن تطبق نظاما محدد الملامح تستفيد فيه من الأنظمة السينمائية الماثلة في الدول الثورية - وبالذات الاشتراكية - والتي استطاعت أن تجعل من السينما التشيكية والبولندية واليوغسلافية مثلا سينما عالمية من الطراز الأول .. وظلت سياسة الدولة تجاه السينما منذ عام ٥٢ الى الآن سياسة متخبطة باستمرار تفقد المنهج والرؤية السياسية الواضحة أولا .. والتي ينشأ عنها بالضرورة الهيكل الاقتصادي والفكرى الذى يحدد بحسم وصرامة : ماذا تريد الثورة من السينما ثم ماذا تريد السينما من الثورة ؟ وحتى حينما أرادت الدولة أن تتدخل في السينما فقد تدخلت تدخلا خاطئا دائما كانت قمته هي فشل القطاع العام وتصفيته تماما وهو الذى نجح تماما أيضا في كل البلدان الاشتراكية واستطاع أن يسحب الأرض من السينما الغربية نفسها ..

وكان غريبا أن يحدث هذا للسينما المصرية بالذات وهي الأعرق من سينما البلاد الاشتراكية الثلاث التي نكرتها والتي لم تبدأ ثورتها السينمائية إلا بعد خروجها من الحرب الثانية عام ٤٥ .. بل ان السينما المصرية تتخلف أيضا حتى عن السينما الوليدة جدا في الجزائر وسوريا مثلا .. وهما بلدان لم تعرفا السينما الا منذ سنوات قليلة جدا ..

ولكى لا نخوض طويلا في هذا الموضوع الذى يعرف معظمنا كل تفاصيله .. فاننا نخلص سريعا الى النتيجة .. وهي أن السينما المصرية كانت قد وصلت بالفعل - حتى قبل قيام جماعة السينما الجديدة عام ٦٨ - الى عتق الزجاجة .. وأصبح واضحا أنها أصبحت سينما متخلفة شكلا وموضوعا .. وأنها لا تعبر عن مصر ولا علاقة لها بمصر .. وبغضلا عن بقائها أسيرة لموضوعات ومستوى سينما الأربعينيات .. إلا أنها فقدت حتى الرواج العدى والتجارى لسينما الأربعينيات .. بحيث أصبح مطروحا أمام الجميع .. الجدد والقدامى .. التجار والفنانين معا .. أنه لا بد من سينما مصرية جديدة .. ولم يكن ظهور الجماعة التي تحمل هذا الاسم عام ٦٨ إلا مجرد جراءة على تسمية الأشياء بأسمائها .. أو وضع القضية المطروحة بشكل نظرى غامض ومبعثر .. فى اطارها العلمى المحدد .. أى وضع النظرية فى كيان مادى ..

● لماذا عام ٦٨ ؟

لأنه كان قد مضى على انشاء معهد السينما المصرية خمس سنوات أيا كان حجم المعهد نفسه ومستواه و قدرته على التأثير ، وهو حدث شديد الأهمية والتأثير فى ظروف السينما المصرية .. وهى حقيقة لا معنى لانكارها .. ولا فائدة أيضا . وفى عام ٦٨ كانت قد مضت خمس سنوات على تخرج أول دفعة من المعهد .. ومعنى هذا ظهور خمس دفعات من المخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والمونتيرين وغيرهم الذين درسوا السينما لأول مرة دراسة علمية بالفعل .. أيا كان

مستوى هذه الدراسة وأيا كانت نواقصها .. ومن الطبيعي أن يحدث هذا «التفريخ» المتتابع نوعا من التراكم الحتمى الذى يخلق بالضرورة مشاكل مهنية وفنية لهؤلاء الخريجين من ناحية.. وللجهاز السينمائى نفسه من ناحية أخرى.. فلم تكن طاقة العملية السينمائية فى مصر فى حاجة إلى كل هؤلاء الخريجين أولا .. وواضح أنه لم تكن هناك خطة تحكم سياسة هذا المعهد فى أى شئ وطوال تاريخه كله وحتى الآن .. بل أنه حتى لو كانت هناك حاجة حقيقية لهؤلاء الخريجين فإن أحدا فى الجهاز السينمائى لم يكن مستعدا للترحيب بهم وإعطائهم فرصا حقيقية.. لقد حدثت بلا شك بعض المحاولات من أجهزة السينما التى أنشأتها الدولة لإعطاء بعض هذه الفرص للخريجين .. ولكنها كانت قائمة على المبادرات الفردية للقائمين على هذه الأجهزة - صلاح أبو سيف وسعد الدين وهبة بالتحديد - بحيث لم تستطع أن تتحول إلى تخطيط دائم ومدرّس لاستيعاب هؤلاء الخريجين.. بدليل أن معظم هؤلاء الذين أخذوا هذه الفرص توقفوا بعد ذلك.. واختلفت أسماء كثيرين منهم تماما.. أو تاهوا بعد ذلك فى سراييب عمل وظلّفى عادى أو حتى عمل فنى بلا قيمة هنا أو هناك .. وظلت نظرة السينمائيين «الكبار» لخريجي المعهد نظرة فوقية تحصرهم فى دائرة مغلقة لم يفلت منها إلا القليل النادر وواضح أن هذا سبب قوى لكى يفكر هؤلاء الشباب فى تجميع أنفسهم فى «تنظيم» أو «هيكل» ما .. هو الجماعة التى أنشأوها عام ٦٨ وأن كان عدد كبير من خريجي المعهد لم يفكروا فى الانضمام إليها حرصا على استقلالهم الفردى.. بينما انضم إليها عدد كبير من غير خريجي المعهد .. وهذا طبيعى أيضا .. ولكن لم يكن هذا وحده بالطبع سببا لظهور الجماعة عام ٦٨ بالذات .. ولم تكن صنفه أن يحدث هذا بعد عام واحد من ٥ يونيو ١٧.. والملاحظة ليست فى حاجة إلى إيضاح كثير فيما أظن .. فقد كان هذا العام من أخطر أعوام مصر.. وكان حافلا بكثير من عمليات «المراجعة» لكل شئ .. للذات وللغير .. كان عاما مليئا بالحزن وبالجنون .. ثان عاما للغضب للعجز القاتل والرغبة فى صنع شئ فى نفس الوقت .. وهذه معجزة مصرية أخرى.. أن يملك بعضنا القدرة فى هذا العام بالذات وبالرغم من كل ما حدث على التفكير فى صنع شئ .. وبالنسبة للسينما كانت هناك كل الأسباب التى تراكمت كما فصلناها منذ قليل.. فقد كانت سينما الأسس قد سقطت هى أيضا.. وأصبح لابد من سينما جديدة ورغم تباين - بل وتناقض - الفكريات والأهداف والأصول الاجتماعية المؤسسية الجماعة كلهم تقريبا .. إلا أنه كان هناك التقاء على حدود دنيا يمكن تلخيصها ببساطة شديدة :

- أن السينما المصرية التقليدية فقدت مبررات استمرارها.
- أنه لابد من قيام سينما مصرية جديدة..
- أن هذه السينما الجديدة لابد أن تعبر عن الواقع المصرى الجديد والحى والمعاش بالفعل وخصوصا واقع ما بعد يونيو ٦٧..

- أن هذا التجديد الموضوعى لابد أن يصحبه تجديد شكلى يستفيد من أفضل تراث السينما المصرية نفسها لدى أفضل مخرجيها : صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وبركات .. ثم من حصيلة دراسة هؤلاء الشباب أنفسهم فى المعهد التى لابد أن تميزهم ولو شكليا عن السينمائيين الذين اعتمدوا على مواهبهم وخبراتهم الخاصة.. واستقاوا التجديدات المستمرة فى السينما العالمية - لعل أوضحها تأثيرا على مخرجينا الشباب حركة الموجة الجديدة الفرنسية بالذات - ومن بعض تجارب المخرجين الشباب فى البلدان الاشتراكية التى بدأت تعرض فى مصر فى السنوات العشر الأخيرة ثم من أحدث موجات السينما الجديدة فى العالم .. كلود ليلوش الذى بهر عددا كبيرا من شبابنا فى استخدام اللون والعصا .. وبعض مخرجى التلفزيون الأمريكى الذين تحالوا الى السينما : لوميت ويولاك وفرنكهايمر وغيرهم ..

وبالنسبة لحركة السينما المصرية الشابة عموما فإن الكارثة التى واجهتها هى أنها بدأت فى ظروف حركة الانكماش الشديد للسينما المصرية كلها.. مما أدى بالضرورة الى انكماش القرص أمام الشباب أكثر من غيرهم.. لأن ظروفهم أصعب.. ومن هنا لم يصل الى فرصة الفيلم الأول إلا عدد قليل بل نادر منهم .

ومن ناحية أخرى فإن عدم اتساح الرؤية تماما - نتيجة لفقدان الرؤية فى المجتمع ككل - أدى الى التخبط .. بحيث واجه الشباب معادلة صعبة خلقوها لأنفسهم : هل يقدمون مضمونا جديدا .. أم شكلا جديدا ؟ وأوقع البعض أنفسهم فى هذا التناقض الوهمى والمقتل من أساسه .. بينما كان الحل الوحيد السهل واضحا أمامهم .. وهو أنه لا يمكن الفصل بين المضمون الجديد والشكل الجديد إلا لدى التصور الساذج .. وكان الأسهل بالطبع أمام البعض هو التجديد الشكلى.. فعدد من مخرجينا الشباب يملكون لغة سينمائية متقدمة بالفعل.. ولكنهم لا يعرفون ماذا يقولون بها .. وارتباطهم بالمجتمع المصرى وقضاياها الملحة ارتباط واه أو مقتصد أساسا .. حتى لقد تصوروا أنه يكفى أن يستعرضوا عضلاتهم التكنيكية لكى يصبح ما يقدمونه سينما جديدة..

وفى السنوات الثلاث الماضية برزت أسماء ثلاثة مخرجين شباب يملكون لغة سينمائية متقدمة.. قدم سعيد مرزوق «زوجتى والكلب».. ولفت مستواه التكنيكي الجديد الأنظار بالفعل.. ولكنه قدم من خلاله صياغة عصرية لعطيل شكسبير .. ولكنه لم يكن عطيل مصرى ولا هنيا .. بل يمكن أن يكون أى عطيل فى أى مكان وزمان .. وعندما حاول أن يرتبط فى فيلمه الثانى «الخوف» بمشكلة مصرية.. تفاقت أزمته أكثر .. لأنه افتقد الرؤية الواضحة وتخبط فى الشكل والمضمون معا ..

وقدم ملوح شكرى مخرج فيلم الليلة «أوهام الحب» الذى أكد فيه مستواه الحرفى الجيد ولكن حول تصورات هو الذاتية للحب والجنس التى لم تستطع أن تتعداه هو شخصيا الى متفرج آخر .. ثم قدم «والدى الأصفر» - الذى أخرجه قبل «أوهام الحب» - عن موضوع لا يستطيع أن

اعرف حتى ما هو بالضبط رغم رؤيتي للفيلم .. ولا أعتقد أن ممنوح شكرى نفسه يعرف ..
ثم قدم محمد راضى «الحاجز» بلغة سينمائية متقدمة أيضا ولكن عن قضايا مجردة : ضياع
الانسان بين الحب والأمومة والجنس والجريمة ..

وكانت مشكلة المخرجين الثلاثة أنهم لم يستطيعوا أن يتجاوزوا فى أفلامهم الأولى مجرد
رغبتهم فى تأكيد موهبتهم الحرفية .. وأنهم أصروا من البداية على أن يكونوا «عالميين» .. بمعنى
أنهم شغلوا أنفسهم بقضايا مجردة.. أو إنسانية بالمعنى الواسع .. فقد عالجوا مشاكل
«الانسان» .. ولكن الانسان المطلق فى أى مكان وأى زمان.. فى أيسلندا كما فى موزمبيق .. ولم
يكن مطلوباً منهم الا تقديم الإنسان «المصرى» فحسب .. ولعلمهم لو حاولوا أن يبدأوا مصريين
فقط لتمكنوا من أن يصبحوا عالميين .. فهذه قاعدة أولية معروفة فى ألف باء الفن !

أما جماعة السينما الجديدة فقد قضت أربع سنوات فى البحث النظرى : الكتابات والمناقشات
وبراسات الأفلام .. قبل أن تتمكن من الوصول الى نظام الانتاج بالمشاركة .. وكان أول أفلامها
«أغنية على المر» لعلى عبد الخالق هو أول فيلم مصرى ينطبق عليه بالفعل تعبير «السينما
الجديدة» .. لأنه قدم لأول مرة موضوعاً عن مصر ٦٧ وبشكل جيد .. وهو نفس ما ينطبق على فيلم
الجماعة الثمانى الذى لم يعرض بعد «الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث ..

وفى تصورى الخاص أن فيلم ممنوح شكرى «زائر الفجر» هو الفيلم الثانى بعد «أغنية على
المر» الذى يمثل نموذجاً للسينما المصرية الجديدة رغم أنه يمثل اتجاهاً فريداً لمخرجه الذى لا
ينتمى لأى جماعة .. لكن هذا لا يهم .. المهم أنه خطوة أخرى لكى يبدأ التيار ..

● تحليل الفيلم

نون أية محاولة للمقارنة إلا أنه قبل تحليل «زائر الفجر» لابد من الإشارة الى ثلاثة أفلام :
● «الاختيار» ليويسف شاهين الذى يسبق «زائر الفجر» بالتعرض لمصر ما بعد يونيو ٦٧
والتأكيد على حالة «الشيروفرنيا» أو انقسام الشخصية فى مجتمعنا الذى يجعلنا نهرب من
حقيقتنا ونحاول إخفاها وراء اطار زائف وكانى نستتر به عيوننا .. والنور الانتهازى الذى لعبه
بعض مثقفينا بمجرد الصمت والرضاء عما كان يحدث حتى حدثت الكارثة : الجنون بالنسبة
لسيد - مصعود بطل الفيلم .. والهزيمة بالنسبة لنا .. ومحاولة الاقتراب فى الفيلم من بعض
العيوب الاجتماعية التى نجد لها شبيهاً فى «زائر الفجر» مثل نزعة البعض للوصول والتسلق
والثراء بأى ثمن وعلى حساب أية قيمة ومحاولة شراء حتى الحب والزواج والسعادة والبيت
المستقر .. بل ان الفيلمين يتشابهان أيضاً فى اختيار جريمة القتل مفتاحاً للأحداث من خلال بناء
بيدو بوليسيا من الخارج ..

ولقد كان يمكن أن يكون «الاختيار» أول فيلم يتحدث عن مصر ما بعد ٦٧ وأن يصبح أول
نموذج للسينما المصرية الجديدة لولا بنائه الشديد التعقيد وطرحه للقضية طرحاً مجرداً أيضاً

جعله يستعصى على فهم الجماهير ويبقى تجربة سينمائية خاصة جدا موجهة لمتفرج خاص ومربوب ويفقد بالتالى كل قيمته كعمل جماهيرى مؤثر ..

● «أغنية على المعر» لعلى عبد الخالق وهو أول اقتحام للسينما المصرية لهزيمة ٦٧ مع محاولة ردها الى أسبابها الاجتماعية من خلال العودة الى ماضى الجنود الخمسة وأصولهم الاجتماعية التى تكشف من خلالها بعض مواضع الفساد فى مجتمعنا .. وإن كان «زائر الفجر» يختلف فى كونه أول فيلم يركز على هذه الأوضاع الاجتماعية الفاسدة أساسا .. ويقدر رائع من الشجاعة والتحليل الموضوعى السليم الى حد كبير .

● «انتهى التحقيق» لداميانو داميانى : وأنكره بالذات لأن نادى السينما قمنه من أسبوعين فقط . وها هو يقدم فيلما مصريا يشابهه فى أكثر من ناحية.. فالفيلمان سياسيان - لأن تصعيد خيوط «زائر الفجر» يضعفان فى النهاية أمام قضية سياسية تماما .. وهما ينتقدان المجتمع بجرأة وقسوة.. وهما يتشابهان أيضا من حيث استخدام أسلوب التحقيق المعروف فى الأفلام البوليسية.. ولكن ليعتدوا بعد ذلك عن المضمون البوليسى طوال الفيلم.. وحيث الجريمة فى الفيلمين مجرد وسيلة لادخالنا الى الموضوع الاجتماعى والسياسى رأسا.. فى «انتهى التحقيق» لاتهمنا الجريمة التى دخل فانزى بسببها السجن، ولكن تهمنا القضية الاجتماعية الكبرى وينتهى الفيلم بالفعل ببراعة فنانزى وخروجه من السجن .. وفى «زائر الفجر» لا يهمنا من قتل نادية الشريف .. وإنما يهمنا الظروف البشعة الى عاشتها حتى أدت بها الى الموت وينتهى الفيلم بالفعل باكتشاف أن ليس هناك قاتل على الإطلاق وإنما وضع اجتماعى كامل يؤدى الى موت أمثال نادية الشريف ..

والأسلوب البوليسى الذى استخدمه سيناريو رفيق صبان وممدوح شكرى فى «زائر الفجر» لا يختلف فى بنائه عن مئات الأفلام البوليسية المشابهة.. بل أن تكتيك بناء السيناريو نفسه ليس جديدا .. فقد قيمته السينما مرارا.. العثور على جثة.. ومحاولة اكتشاف شخصية القاتل والظروف التى أدت الى القتل ثم اكتشاف القاتل.. ولعل كاتبى السيناريو اعتمادا على فكرة فيلم ما .. ولكن هذا كله لا يعنيننا كما قلت لأنه كان مجرد حل سينمائى لطرح الموضوع ..

ونحن أمام فيلم بطله غائب . لأننا نرى نادية الشريف جثة هامدة من البداية .. ولكنها تظل رغم ذلك الشخصية الرئيسية التى نظل نحوم حولها طوال الفيلم .. رغم أن «مساحة» ظهورها على الشاشة قد تكون أقل من بعض الشخصيات الثانوية الأخرى.. ومفتاح اللغز بالنسبة لنا هو كالعادة : المحقق .. فهو يأخذنا طوال الفيلم من مكان الى آخر ومن شاهد الى آخر لنسمع مزيدا من الحقائق والتفصيلات يقدمها السيناريو بأسلوب «الFLASH باك» أو العودة الى الماضى.. واستخدام الفلاش هنا استخدام مركب.. بمعنى أن كل فلاش يؤدى الى آخر أبعد زمنيا بحيث تختلط مستويات الزمن وتتداخل حتى تكتمل الصورة النهائية فى تسلسلها الزمنى الصحيح من

مجموع الحكايات أو «الفلاشات» التي يتبادل السيناريو القطع بينها وبين الحاضر وهو بحث المحقق الدائم وكالعادة فى أفلام التحقيق نسمع الواقعة الواحدة ونشاهدها أكثر من مرة حسب وجهة نظر راويها .. وكالعادة - مثل «راشومون» كيوساوا ولكل حقيقته لبيرانديلو فان ملامح الواقعة الواحد تتغير من رواية إلى أخرى وتكتمل تفاصيلها دائما بنمو عملية السرد (عبده الطباخ يروى واقعة تقبيل الدكتور فريد لصديقه اعتماد فى الحمام.. بينما ترويها اعتماد نفسها بدون التقبيل.. وفريد يروى متابعتها لنادية وهى تصعد مع مدير التحرير الى شقة خاصة لتخونه معه فيها .. بينما يتضح من رواية مدير التحرير انهما التقيا فى الشقة ببعض الزملاء) أما خناقة نادية القتيلة نفسها مع جيرانها بسبب القوطى التى سبقت موتها فاننا نتابعها أكثر من مرة من بداية الفيلم حتى تكتمل تفاصيلها فى نهايته فنكتشف أن نادية ماتت بهبوط فى القلب وبلا أى جريمة فردية .. ولكن بجريمة أخرى «جماعية» ..

فما هى الجريمة الحقيقية التى قتلت نادية الشريف ؟ ومن الذى قتلها ؟

● يشير الفيلم الى «المسرح العام» أو الكبير للجريمة منذ أول لقطاته التى نرى فيها شوارع القاهرة.. وينتهى بنفس التأكيد بقطات عامة للقاهرة.
فنادية الشريف ماتت فى القاهرة .. ولكن ليس هذا مجرد موقع جغرافى .. فالقاهرة قتلت ناديا الشريف ..

وكل ما يحدث بعد ذلك يرسم صورة واضحة لوضع اجتماعى محدد فى ظروف تاريخية محددة .. ونحن من البداية أمام مجموعة من الأحداث والشخصيات ترسم تفاصيل صورة عامة .. بل أن بعض ملامح هذه الصورة تكتمل من خلال «الأقوال» التى نسمعها من حين لآخر .. فى التحقيق المبدئى الذى يجريه المحقق بمجرد وصوله الى شقة القتيلة تشير شهادات جيرانها الى سوء سلوكها .. ويقول بواب العمارة عندما ضاقت حوله الأسئلة :

- لولا المعاش ماكتش حطيت رجلى فى المخزوية دى !

أما جاراها مدبولى أفندى وهو نمط للإنسان المغلق على نفسه والأقرب الى الجبن والذى يمكن أن نسمع منه دائما أن أفضل وسائل مواجهة الواقع هى أن «تمشى جنب الحيط !» فهو يصاب بالزعب هو وزوجته السيدة حميدة وهى نموذج آخر لسيدة بيت مصرية «فى حالها» .. رغم أنها تقيم من نفسها رقبيا أخلاقيا على سلوك الآخرين.. فالغريب أن مثل هذين النموذجين الشديدين المصرية يؤمنان بالسلبية الكاملة بالنسبة للواقع خارج حدود شقتهما الى حد الاكتفاء بالفرجة على كل ما يمكن أن يجرى بالبلد كله .. فيما عدا مراقبة «أخلاق» الآخرين.. فهما يشكلان جهاز رقابة تلقائى على السلوك الأخلاقى فقط للجيران بحيث يقدمان تقريراً وأغيا عن سلوك القتيلة المشين من وجهة نظرهما «كل ليلة والثانية تلم شوية نسوان وشوية رجاله ويقولوا أدبهم!» وهو حكم أخلاقى متخلف على مجرد السهرات البريئة التى كانت تقيمها القتيلة فى بيتها

لأصدقائها .. ولكنه حكم مرتبط بالنظرة الأخلاقية الشديدة الانغلاق والتزمّت للطبقة الوسطى الصغيرة.. والسيدة حميدة تحكى للمحقق أنها رأت جارتها ذات ليلة «راجعة سكرانة ويتخطى والود التلميذ وأخذها في حضنه» .. ومع ذلك ورغم هذه الشجاعة في تقييم أخلاق الآخرين فإن مدبولي أفندي يرتدع عند مجرد مواجهة المحقق.. فهو ممثل «الحكومة» في نظره.. وعصاه تقع منه في رد فعل عفوى ناشئ عن رعبه .. وعندما يسأله المحقق :

– ما كنتش عايز نتكلم فيه ؟

يقول مدبولي : أصل يا بيه الأيام دي الجين سيد الأخلاق !
وتكون هذه العبارة التي قد تقال بشكل كوميدي.. كافية لالقاء الضوء على مناخ كامل يسيطر على مثل هذا المدبولي أفندي المرعوب دائما ومن أى شيء ..
أما عبده الطباخ فهو انسان آخر مطحون الى حد الرعب هو أيضا .. ولكن عباراته تحمل أحيانا كثيرا من الحكمة. فعندما يسأله المحقق هل كانت القتيلة تستخدمه «لأغراض أخرى» ينفي بشدة وقد اكتشف بذلك الغريزي أن المحقق لابد يقصد شيئا مشينا «أصل الناس بتقول أغراض أخرى وفئات أخرى ويبقي قصدهم وحش ! » «وعنما يسأله المحقق عن دليل على براءته يقول متحسرا هذه العبارة البليغة : «هو البنى آدم لما يكون نفسيه محتاج يثبت نضافته في الزمن ده ؟! ».

ثم يحكى واقعة احتكاك نادبة الشريف بالمصور الأجنبي الذي رآته يصور أطفالا بؤساء أمام مسجد السيدة زينب .. ثم اصطدامها بمخبر بوليس حاول تفريق الأطفال بضربهم.. واتهام المخبر لها بمنعه من أداء «وظيفته الرسمية».. ويعلق عم عبده الطباخ الساذج ولكن الذى يتحدث بلسان كاتب السيناريو :

– كانوا عايزين يدخلوا الموضوع في السياسة عشان يودها في داهية !
فأى احتكاك بالسياسة يؤدى بالضرورة الى «داهية» لن يجرؤ على الاقدام عليه .. وهذا معنى مركب.. بمعنى أنه احساس خائف وراسخ لدى عبده الطباخ باعتباره نموذجا للرجل العادى..
واشارة ذكية من كاتبى الفيلم في نفس الوقت .. الذين يلتقطان هذا الخيط ليستخلصا منه دلالات أكثر .. فالمحقق يحاول توريث الطباخ بداهة :

– أفهم من كده أنك بتعترض على سلطة البوليس يا عم عبده ؟
فيقول الرجل المسكين برعب وقد أحس بأنه حوصر :

– أنا مقلتش ان البوليس هو الذى غلطان .. انما أمثال المخبر ده الذى ملهمش دين ..
وهو نموذج للاستخدام الذكى للحوار أراد الفيلم من خلاله أن «يضرب ويلاقي» كما يقول التعبير العامى.. ويحيث يصبح هناك تطابق منطقي بين كلام الشخصية وما أراد مؤلفا الفيلم قوله في وقت واحد . بل انهما يستمران في استخدام كل امكانيات المشهد الحوارية عندما

يجعلان الطباخ يقول للمحقق :

- عارف حلينا الموضوع ازاي .. خذت المخبر على جنب واديت قرشين !
وفى كلام الطباخ أيضا ما يلقي ضوما مختلفا على شخصية نادية الشريف غير سلوكها
السئ الذي أكده البواب والجيران .. فقد قال انها «كانت دايمًا بتقول انها خايفة .. مرات تقول
من السجن .. ومرات تقول الموت .. » ، «فيه ناس كانوا ببيجوا يراقبوها ويسألوا عنها من
وراها...».

وتختلط الأمور فى ذهن المحقق نفسه .. فرغم أنه يعرف أن القتيلة كانت صحفية «مقالاتها
تودى السجن» كما قال لزوجته .. إلا أن المسألة يمكن أن تكون مجرد فضيحة أخلاقية بعد أن
اكثرته ثقته فى كل شيء «عد بقى عارف الوسخ من النضيف الأيام دى ؟ » وندرك جانبنا من
أزمة المحقق الخاصة هو الآخر عندما تقول له زوجته التى تجسد نموذج الفتاة الفارغة تمامًا من
أى اهتمام جدى .

- قلت لك نهاجر من البلد دى ..

فليست هناك حلول لدى هذا النموذج البورجوازي الأجوف سوى الهرب الفردى الجبان ..
ولكن المحقق نفسه شخصية تحمل بنورا أكثر ايجابية ورغبة فى الصمود .. وواضح أن ارتباطه
بزوجته الجميلة هذه لم يكن أبداً ارتباطاً فكرياً بل هو مجرد ارتباط عاطفى.. ولذا فهو يرفض
أفكارها التى يصفها بأنها «أفكار خاوية» رغم شكواه الدائمة لها فى لحظات ضيقة مما يحيط به
.. وتبدأ ملامح «الصورة العامة» تتحدد أكثر أمام المحقق عند مواجهته لنمط آخر شائع هو نمط
نانا صاحبة محل الكوافير .. نموذج لسيده أعمال تدبر عملاً ناجحاً ولكنها تتستر وراءه لتخفى
نشاطاً أكثر اتساعاً وخطورة.. وهو نشاط مرتبط بمناخ عام أيضاً .. أنها بمجرد علمها بأنها
متورطة فى التحقيق تشرع أسلحتها فى وجه المحقق :

- ضرورى تعرف اللواء رأفت أحمد .

وهذا اللواء رأفت أحمد لا نراه أبداً طوال الفيلم وإن كنا نسمع صوته فى التليفون مرة واحدة
.. ولكنه شخصية قوية من شخصيات الفيلم تفرض وجودها المباشر على أحداثه من خلال تهديد
نانا به طول الوقت .. انه مركز قوة خطيرة ترتبط مصالحه بمصالح نانا «واستثماراتها» التجارية
الناجحة والمتعددة .. وهو يمثل واجهة الحماية لعلاقات مادية وأخلاقية من نوع خاص لا يلبث
الفيلم أن يكشفه بوضوح خطوة بعد خطوة.. وهى علاقات تكتسب من القوة والترابط والتستر ما
يجولها الى «نظام» مادى وأخلاقى مدعم ومستقر وواثق من نفسه وقادر على تجاوز مشاكله
باستمرار.. ويسرعة لا تخلف أثراً.. ان نانا التى تدبر عمليات دعارة عن طريق زبونات محلها
تصدم عندما تفاجئها ابنتها الصغيرة بوسى بنزيف مفاجئ يكشف الدكتور فريد زوج نادية أنه
ناتج عن عملية إجهاض .. وكأنها تتصور أن «الازدهار» الجنسى الذى تدبره بنفسها لن يمتد

بحيث يشمل ابنتها.. ويقول الطبيب فريد للأُم نانا :

- بنتك مش أول ولا آخر واحده يا مدام .

- بس يوسى لسه صغيرة يا دكتور ..

- وأصغر من بنتك كثير .. أسألينى أنا !

ولكن كل هذه شخصيات فرعية .. فماذا عن الشخصية الرئيسية نفسها .. نادية الشريف
التي كان لابد أن تموت نتيجة لهذا كله ؟

زوجها الدكتور فريد يحكى قصة تعرفه بها لأول مرة منذ نحو خمسة عشر عاما . عندما كانت
الأشياء بريئة مازالت .. هو وهى معا .. كان هو مديرا لمستشفى أم المصريين وهى صحفية جاءت
لتكتب تحقيقا عن المستشفى .. ويقدم الفيلم مشهدا أقرب الى الطابع التسجيلى لزحام المرضى
الفقراء أمام زجاجات دواء وهى بالطبع لا يشفى شيئا أبدا .. ومع ذلك فالمرض القليل ينهرهم
مطالبا «بالنظام» !

وتقول نادية الشريف الصحفية التى تبدو حتى الآن مجرد «انسانية» النزعة :

- معاملة غير انسانية يا دكتور ..

ومن موقع الرفض لكل ما يدور يقول لها الدكتور :

- المرضى جهلة ما يعرفوش النظام .. والمرضىين أجهل !

وتتذكر نادية قصة عن هذا النظام «الظريف» الذى يطلبه هؤلاء «البكوات» من الفقراء وحدهم
فى مجتمع يتسم كله بفوضى مخيفة وتختلف مربع .. زمان كان الملك فؤاد يذهب الى النيا كل
سنة ومعه مطرب أو مطربة ويقام المأدب للفلاحين .. و «كل واحد يدور على حته لحمة والعساكر
يضربوهم عشان يحافظوا على النظام .. تمام زى النظام اللى أنت علوزه».

وتقدم الكاميرا فى المشهد التسجيلى لفناء المستشفى مناظر شديدة الصدق للمرضى والذباب
على وجوه الأطفال والفلاح الذى يأكل على الأرض مع زوجته .. وعندما يلمح الكاميرا - كاميرا
الفيلم التى تمثل كاميرا المصور الصحفى ينظر لها نظرة متوجسة وبحسه إلتقائى الخائف يطوى
لفافة الطعام وكأنه ضبط متلبسا بجريمة .. فهذا فيلم عن الضوف الذى يقتل حتى احتياجاتنا
الطبيعية ..

ويقول الطبيب مدير المستشفى للصحفية : مستعد إكلمك عن السرقة والاهمال والروتين
والاستهانة بالمرضى الفقراء .. عشان المريض يدخل المستشفى تبقى مشكلة .. وعشان يخرج منها
حاجة أصعب حتى لو كان ميت .. بس الرقابة فى الجرنال تسمح لك بنشر الكلام ده ؟ ..

وتسأله ببورها : مش خايف على الكرسي ؟

فيقدم حله الهزوى هو الآخر الذى يطلب النجاة على حساب كل شئ :

- أنا ان كان على مش عايز أقعد فى البلد دى ..

ويكون هذا المشهد من أقوى مشاهد الفيلم الذى يكتسب قيمته الأولى ليس من مستواه السينمائى الجيد فقط وإنما من اقتحامه بشجاعة لواقعنا ونقد بعض صور معاناتنا الحقيقية .. الأمر الذى يقترب بالفيلم من السينما السياسية بشكل أو بآخر لأنه يقدم تحليلًا لواقع اجتماعى فى مرحلة تاريخية يقدر ما تسمح به ظروف السينما المصرية الآن ويقدر ما تسمح به قدرات صانعى الفيلم ورؤيتهم الاجتماعية فى نفس الوقت .. وهو نوع السينما المصرية الجديدة المطلوبة الآن بالتحديد وبالضرورة .. وفى لحظة المواجهة الشجاعة للواقع من أجل تجاوزه ..

وعندما يحكى فريد للمحقق عن تطور علاقته بنادية الشريف بعد ذلك نكتشف جوانب أخرى من شخصيته تؤكد موت حتى البنور القليلة للرفض التى كان يحملها وهو ما زال مديراً للمستشفى يراقب الفوضى والرشوة وإهمال المرضى الفقراء فلا يرضى عن هذا كله ولكنه لا يصنع شيئاً لمقاومتها إلا مجرد رغبته فى الهجرة هو أيضاً .. وتعاطفه الفكرى مع الصحفية لا يلبث أن يتحول الى قصة شخصية .. فهو يتزوجها ليقعا بعد ذلك فى التناقض اليومى بين مثالياتها المرتبطة بالقضايا العامة وطموحه هو البورجوازى الذى ينقله فوراً الى صفوف «الطبقة الجديدة» التى تستفيد من مركزها الاجتماعى والمهنى ومن علاقاتها الخاصة أيضاً .. فالجملة العابرة التى نسمعها فى حكايته عن ليلة أن كانا مدعوين الى حفلة فى سفارة الكويت .. والثى ترفض نادية مصاحبتها إليها .. تؤكد نوع اهتمامات فريد المتسلقة .. بينما تفضل نادية الذهاب مع مدير التحرير للقاء مجموعة من أصدقائهما فى شقة فوق السطوح .. كما أننا نفهم أيضاً تحول فريد الى شخصية «صاعدة» بالمتطويع السائد من نوعية ضيوفه فى الحفلة التى يقيمها فى حديقة بيته الفخمة .. وهم ضيوف من بعض البلاد العربية تربطهم بفريد مصالح واضحة بحيث يطلب أن تجاملهم زوجته الجديدة اعتماداً التى تزوجها بعد طلاقه من نادية .. والثى كانت على علاقة سابقة معه واستطاعت أن تخطفه من زوجته .. ثم نفهم أيضاً أن علاقته بنانا صاحبة محل الكوافير قد توثقت حتى أصبحت أكبر مورد لعمليات الأجهزة فى عيادته .. ويكشف يوسف نانا فى بوليس الآداب عن نشاط ضخم .. فهى تمارس الدعارة السرية وتهريب العملة وإدارة الأماكن المشبوهة والاتصال بالجهات الأجنبية .. ومع ذلك فلم يقبض عليها بسبب «وسايطها» وعلاقاتها القوية التى تجعل «ظهرها محمى» .. محمى أوى الظاهر .. أما مساعد المحقق فلا يلبث أن يضع الفيلم على لسانه فى نفس اللحظة ملاحظة ذكية عندما يقرأ فى إحدى الصحف «عمارة ارتفاعها ١٦ طابقاً تسقط على سكانها» فيقطع بسخرية رابطاً بين سقوط العمارة ودعارة نانا وموت نادية الشريف بهبوط فى القلب كما يقول تقرير الطبيب الشرعى :

– لازم العمارة كان عندها هبوط فى القلب برضه ! ..

وجتى هذه اللحظة لا تكون شخصية نادية الشريف واضحة تماماً .. فمن هى نادية الشريف بالضبط ؟ .. ولماذا يضاف عليها الفيلم هذا الغموض وهذه الأهمية فى نفس الوقت بحيث تصبح

محورا لكل الأحداث والشخصيات الأخرى مع أنها أقلهم ظهورا لنا ؟ أنها تبدو رغم ذلك شخصية ذات قيمة خاصة.. واقعة معرفتها مع المخبر الذى ضرب الأطفال أمام السيدة زينب .. واحتجاجها على أوضاع المستشفى.. ورفضها مسيطرة زوجها فى علاقاته الجديدة.. كلها تؤكد شيئا نبيلارافضا فى أعماقها.. وربما بحكم وظيفتها أيضا كصحفية قاهرة على كتابة مقالات «تودى السجن» كما قال المحقق لزوجته .. فمن هى نادية الشريف هذه ؟ هل هى زعيمة وطنية .. أم مناضلة ثورية .. أم مجرد حاملة رومانتيكية ؟ .. الواقع أن فيها أشياء من هذا كله .. فالسيناريو لم يحدد ملامحها تماما .. فنحن نفهم من جماع ما نسمعه عنها - وما نراه بالتالى فى مشاهد «الفلش باك» - انها مجرد شخصية رافضة .. ولكن الأشياء التى ترفضها تبدو أشياء من السطح : رفض ضرب المخبر للأطفال وتصوير الأجنبي لهم .. رفض معاملة المرضى معاملة سيئة .. ولكن هذا كله قد ينبعث من مجرد الإحساس «الانسانى» وليس من «الفكر» أو «العقيدة» الواضحة والمحددة .. وهى فى أحسن حالاتها قد تكون شخصية وطنية .. ولكنها ليست «ثورية».. ربما لأن الفيلم لم يكن يستطيع أن يحدد ملامحها أكثر .. فاكتمى بمجرد «الرفض» و«التمرد» وجعلها نقيضا لكثير من الأوضاع والقيم السائدة .. ومن هنا فليس لنادية الشريف «انتماء» واضح إلا لمرجد ما هو وطنى وإنسانى وصالح.. وهذا كله لا يكفى بالطبع لتصحيح شخصية ثورية.. بل ان تكوين نادية الشريف البورجوازي واضح تماما.. فكريا واقتصاديا معا.. وليس هذا ذنبها بالطبع ما دامت هذه هى أصولها الطبقية.. فهى تناضل من مقاعد البورجوازية وتحاول أحيانا أن ترفض بعض قواعد اللعبة التى وجدت نفسها جزءا منها .. بدليل اختيارها للدكتور فريد زوجا لها وهى التى لمست من البداية رغبته فى الصعود الاجتماعى.. وهجرتها لعملها الصحفى بعد الزواج وهو ما لا يمكن أن تفعله شخصية تحمل فكرا ثوريا وتؤمن بضرورة أن تلعب دورا إيجابيا فى العمل من أجل التغيير الاجتماعى.. ورغم أننا يمكن أن نعجب بمحاولتها للارتباط بالفلاحين من حيث تصميم ديكور شقتها التى أقامت فيها بعد طلاقها من فريد مستعينة فيها ببعض الملامح الريفية.. إلا أن هذا يمكن أن يبقى مجرد «نزوة ديكور» ما لم نعرف شيئا عن فكر نادية الشريف حتى لو وجد مساعد المحقق على مكتبها فى بداية الفيلم فيلما به صور «لفلاحين وترع وجاموس».. فنحن لم نسمع نادية الشريف تتحدث بما يكفى عن معتقداتها .. كما لا نستطيع أن نغفر لها تلك الفترة التى هجرت فيها الصحافة بعد الزواج وأصبحت «ست بيت».. أما سلوكها العملى الذى قد يغنى عن حديثها عن فكرها السياسى والاجتماعى.. فهو سلوك مثالى نبيل ووطنى وليس أكثر .. حتى اشتراكها فى توزيع المنشورات قبل الثورة وسجنها ثم اشتراكها فى مظاهرات ٦٨ وحبسها مرة أخرى عمل يمكن أن يكون تلقائيا شاركها فيه عناصر وطنية من جبهة واسعة تضم اليمين واليسار معا . بحيث لا نستطيع أن نجرم بأن نادية الشريف من اليسار .. وهذا ما يمكن أن يبينها كشخصية غير محددة

الانتماء السياسى والاجتماعى تماما .. ولعل السبب فى ذلك أن الفيلم يدور فى فترة ما بعد النكسة وهى فترة ضياع سياسى وفكرى وفقدان رؤية وعجز عن «الفعل» حتى بالنسبة للعناصر الثورية نفسها .. أو لعل هذا أقصى ما كان يوسع الفيلم أن يقوله ..

● ويحدد الفيلم ماضى نادبة الشريف الوطنى منذ اشتراكها فى العمل السرى قبل الثورة وبالتحديد عقب حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ .. ونحس أن هذه المرحلة ليست منقطعة الصلة تماما بالحاضر .. ونسمع صوت مدير التحرير يقول عن تلك الفترة : «الناس كانوا نايمين فى الوقت ده نوم طويل - ونرى صورة للمقابر وكان الناس كانوا موتى وليسوا نياما - الحكم هو الذى كان منيمهم ومانع أى معلومات توصلهم .. طبعا كان خايف لأن الناس هى التى ممكن تقوم وتعمل ثورة..».

ونرى نادبة وسط خلية ثورية - بالمفهوم الثورى لتلك الفترة - تشترك فى طبع المنشورات .. وتقول نادبة الشريف بمنطق الفتاة البورجوازية :

- أول مرة أعرف أن مصر فيها ناس ساكتين فى الترب ..

ويقول لها مدير التحرير بشكل ميلودرامى مباشر وواضح الافتعال :

- عمرك مشيتى فى الطين حافية ؟ عمرك أكلتى مش بوده وحمدتى ربنا ؟ دخلتى مستشفى ورومكى رمية الكلاب ؟ متبقيش عرفتى مصر ؟

وهو كلام ساذج وغير مطلوب .. أولا لأن هذه ليست مصر بالنسبة لثائر اجتماعى .. فهناك ما هو أبشع.. ومع ذلك فليس هذه مبررات كافية للثورة لأنها مجرد القشور الخارجية لواقع اجتماعى سئ.. فى جوهره وليس فى مجرد قشوره .. وثانيا فان اللهجة الميلودرامية التى يلقي بها الممثل هذه العبارة تحول هذه التساؤلات الى «اكتشافات» تسمعها نادبة الشريف لأول مرة وكأنها سائحة.. مع أن المفروض أن تكون هذه بديهيات الواقع الاجتماعى الذى لابد أن تكون قد درسته تماما قبل أن تتخبط فى العمل السرى عام ٥٢ ..

والواقع أن المشهد التالى كله هو أردأ مشاهد الفيلم لأنه يحول هؤلاء الثوار الى مجرد مغامرين يوزعون المنشورات ويدخلون فى مطاردة بوليسية يموت فيها أحدهم وكأن المخرج أراد أن يرفع به درجة حرارة الفيلم بشئ من «الحركة» لم يكن فى حاجة إليها حيث أن المضمون النهائى للفيلم كان قويا بما يكفى وشديد التشويق والإقناع حتى على المستوى التجارى..

ويقول مدير التحرير أيضا عن سهرته مع نادبة ليلة رأس السنة عام ٦٨ :

- الناس كانت يتحتفل برأس السنة والبلد كلها مزأططة .. زى ما تكون يتحتفل بمرور ست أشهر على النكسة !

وعندما يصعدان الى الشقة التى يلتقيان فيها بمجموعة من زملائهما نفاقاً بمطرب يغنى عن موت جيفارا .. فقد جاء وقت كنا فى حاجة الى بطل نيكى حتى لو لم يكن بطلنا الخاص.. وتصيح

نادية في المطرب :

- سيد .. تتذكر العياط اللي بتعمله ده ممكن يحل المشكلة ؟

ويقول المطرب حائراً : أنا مستعد أكسر العود وأضرب رأسى فى الحيط كمان لو كان ده
حيطلع اليهود من البلد ..
أنه جزء من حيرتنا جميعا رغم أن الوسيلة الوحيدة لخراج العدو واضحة تماما وهى طرده
بالسلاح ..

ويعلق مدير التحرير على هذا الموقف بقوله أن نادية تهورت فى ردها على المطرب «نتيجة
للقرق والظروف اللي عايشينها .. واللى زينا عمره قصير فى البلد دى حقيقى» .. فها هو سبب
آخر للموت فوق الأسباب الأخرى.. أنه الموت من العجز .. وهو موت أسوأ كثيرا من الموت فى
معركة حتمية لابد منها لانقاذ نادية الشريف من الموت بلا ثمن ..

ونعرف من سامح كريم الفنان الشاب الذى صادفته نادية فى أيامها الأخيرة واقعة اشتراكها
فى مظاهرات ٦٨ وفى مشهد الزنزانة التى حبست فيها مع الآخرين وهو مشهد ردى آخر
ومفتعل يغنى المحبسون معا أغنية «فات الكثير يا بلدنا» وهى إحدى الأغنيات التى راجت بعد
النكسة عندما غنتها فرقة شعبية من مهجرى السويس .. وتتميز نادية وسط الزنزانة بفستانها
الأحمر وتهتف فى عسكري يشرب الشاي :

- غنى معانا بدل ما أنت قاعد تشرب شاي.. غنى ماتخافش من البدة اللي أنت لابسها ..
أنها تحاول أن تصل الى «المواطن» داخل الشرطى وهو ما لا يمكن أن يحدث بسهولة..
ويكسر الفيلم حدة المشهد حينما ينقلنا الى الزنزانة المقابلة حيث وضع فلاح وزوجته تدعوه نادية
للفناء معهم فيحكى قصة خفيفة الدم تكشف جزءا من الخلفية الاجتماعية لما يحدث وتحدد العلاقة
الجدلية بين ما يحدث فى الزنزانتين المتقابلتين :

- المعاش فى بلدنا وحشه .. جيت مصر أبيع كرافتات .. عكشونى.. وقال أنه .. عايزين
يرجعونى بلدى..

ويجى زوجها فريد ليفرج عنها بشهادة مرضية مزيفة طبعاً .. ويقول ضابط البوليس مشيرا
للمحبوسين :

- معزورين وبلعوا الطعم .. فيه ناس دبروا المظاهرات دى عشان يمصوا غيظ الناس من
الهزيمة اللي حصلت.. زى ما بيعملوا بالكورة.. الناس تهبب شوية وكان الله يحب المحسنين ..
وهى عبارة خاطئة جدا تاريخيا حيث لم تكن هذه بالفعل أسباب مظاهرات ٦٨ التى قامت بعد
اعلان أحكام الطيران كما هو معروف .. ثم أن بها كثيرا من الخلط فى التشبيه بين الكرة
والمظاهرات حيث لا يوجد أى شبه ..

وعلى الجانب الآخر .. فى بيت نانا.. تمارس الدمار الجماعية أمام شاشة تعرض فيلما

جنسيا .. ويقتحم البوليس «قلعة المتعة» ويقبض على الجميع بما فيهم نانا التي لم تكن تتصور أبدا أنها أيضا يمكن القبض عليها .. فتصبح في صابط البوليس ببجاجة :

- هي دى الحرية اللي بتقولوا عليها ؟

لقد كان هذا مفهوما «عمليا» جدا للحرية لم تكن تتصور خدشه ! وسرعان ما تتدخل الشخصية الأسطورية التي كانت تهدد بها دائما : رأفت بك أحمد.. الذى لا يلبث أن يطل برأسه ما دام انتهك «الحرية» وصل الى هذا الحد.. فيتصل بالمحقق ويطلب منه حفظ قضية نادية الشريف ثم يلوح له بالتهديد : «غلطة زى دى ممكن تهددك فى مستقبلك...» ويغلق السماعة بعد هذا الانذار فى وجه المحقق !

وتكون هذه أول مواجهة حقيقية للمحقق الشاب الذى ما زال يؤمن بالحد الأدنى من المثاليات .. مع مركز قوة غامض ومتسلط .. وهو يحاول حتى آخر رمق أن يصمد وأن لا يتراجع :

- البلد مليانة بوظلان ومش لازم نسكت ..

وبينما يؤكد له مساعده «أن القانون نفسه متفصل عشان يحمى اللي فوق» تخرج نانا من الحبس طليقة وهى تتعده : «تم الافراج عنى لعدم ثبوت الأدلة..» ثم تضيف وكأنها تذكره بمركز القوة الذى رفض الانصياع له من البداية : «على فكرة رأفت بيه أحمد يبسلم عليك...»

وتكون هذه هى النهاية تماما بالنسبة للمحقق الذى يدركه العجز الكامل.. وفى مشهد رائع يحقق فيه المخرج سيطرته الكاملة على توصيل مضمونه القوى ببلاغة سينمائية كاملة.. يسود الصمت والإيقاع الثقيل .. ويضع مساعد المحقق وجهه فى الجريدة :

- نقرأ أخبار الوفيات أحسن يا عم ..

بينما يبهت المحقق نفسه قليلاً ثم يتسأل :

- بالذمة لوحد فيكو مطرحى يعمل ايه ؟ .. يضحك .. والا يلطم .. والا ينتحر أحسن ؟ ويكرر

مساعده مرة أخرى : القانون بيحمى اللي فوق بس ..

فتنفجر ثورة المحقق لأول مرة ويضرب المكتب بعجز كامل صارخا صارخة هى صرخة القليم

كله : غلط .. غلط .. غلط !

وفى البيت يقول لزوجته وهو مهزوم تماما : أنا عرفت دلوقتى بس ليه احنا اتهزمتا سنة ٦٧ .. فلم تكن هزيمتنا فى ٦٧ هزيمة عسكرية أساسا.. بل هزيمة مناخ اجتماعى وأخلاقي كامل ! وتجيء تعليقات المحقق الساخرة بعد ذلك كالبكاء وهو يعلق على مشروعات زوجته للمستقبل :

- احنا نفتح محل لحمه رأس أحسن .. ياريتنى حفظت القضية واستريححت !

● ان موت نادية الشريف لئن هو موت طبيعى جدا.. بل موت حتمى.. تكتمل أسبابه تماما عندما نسمع تفاصيل لحظاتها الأخيرة ونحن فى الطريق الى بنسبون صديقتها سعاد فى القلعة التى نسمع معها نشيد سيد درويش : «قوم يا مصرى مصر دايميا بتناديك...» وتقدم سعاد

معلوماتها عن موت نادية :

- جماعة من أصحابها انقبض عليهم قبل ما تموت بيومين.. حسبت انهم يبراقبونها.. وأنت عارف عقبتهم من السجن والتعذيب.. ماتقدرش تعرف الشعور اللى بيحس بيه البنى آدم فى لحظة زى دى .. بيتنى الموت عشان يخلص ..

وفى الفصل الأخير من حياة نادية الشريف يبلغ الحصار ذروته حولها بعد أن فقدت كل شىء : الزوج والابنة والأصدقاء جميعا .. ثم اليأس الكامل من القدرة على صنع شىء .. واحساسها بالمطاردة والمراقبة وانتظار لحظة أن يدخل «زائر الفجر» الذى يختار هذه اللحظة دائما - كالوت - ليأخذ الحرية .. يبق التليفون .. ولا يرد عليها أحد :

- بيراقبوني يا سعاد .. انها تحس انها مطلوبة ثانيا مثل أصدقائها .. ويقول سعاد :

- لو كانوا عاوزين يقبضوا عليكى كانوا قبضوا عليكى معاهم ..

- انتى ماتعرفيش طريققتهم.. عايزين يخلونى أنهار عشان أما يقبضوا على يلاقونى خلصت .. تبقى مهمتهم أسهل..

وفى نزهة فى شارع صلاح سالم ليلا مع سعاد يتقدم منها أحد زوار الفجر لتشعل له سيجارته .. «ده مخبر.. مابيصحوش إلا فى الفجر .. دايمًا يقبضوا على الناس فى الفجر ..»
وتنهار نادية الشريف تماما وتبكي : أنا مش خائفة من الموت يا سعاد .. أنا بس خائفة بيجى بدرى قبل ما أشوف اللى نفسى فيه.. يا خسارتك يا مصر .. مصر أنظلمت يا سعاد ..

وعندما تعود الى البيت تجد النور مضاء والمحتويات مبعثرة .. « جم فتشوا الشقة واحنا مش موجودين.. بيدوروا على أوراق أو منشورات » .. وفى تلك اللحظة بالتحديد يهجم عليها قط الجيران ليخدش وجهها ويديها وكأنما ليجهز عليها تماما .. أن القط هنا معادل مآدى للرعب.. إنه الحيوان الذى يمكن أن يغدر بك فجأة ويخدشك بمخالبه.. ولقد سمعت نادية مواء القط عندما رأت زميلها فى توزيع المنشورات عام ٥٢ يموت أمامها برصاص البوليس .. وكان هجومه عليها الآن فى لحظة النهاية سببا آخر للتعجيل بتوقف قلبها المرهق .. لأنها كانت ميتة بالفعل قبل ذلك .. هل قتلها القط ؟ هل قتلها المخبر زائر الفجر .. ؟ هل قتلها الرعب وانتظار النهاية .. هل قتلها الاحباء والانهيار والعجز والصمت ؟ هل قتلها فريد ونانا ورأفت أحمد .. ؟ لقد قتلها هؤلاء جميعا .. لأن نادية الشريف كان مطلوبا أن تموت !

● الإخراج مملوح شكرى

٢٣ سنة . خريج معهد السينما أول دفعة (١٩٦٢) قسم الإخراج بترتيب الثانى وتقدير جيد جدا . أول أفلامه القصيرة «شوق زهران» عن قصيدة صلاح عبد الصبور بالألوان عام ٦٧ . أخرج الجزء الثالث «من القاهرة» من فيلم «٢ وجوه للحب» عام ٦٨ الذى كتب قصصه الثلاث . فيلمه الروائى الأول «الوادي الأصفر» عام ٦٩ الذى عرض بعد فيلمه الثانى «أوهام الحب» عام ٧٠ .

عمل أثناء الدراسة وبعد تخرجه من المعهد مساعدا لـيوسف شاهين فى فيلم «صلاح الدين» ومع حسين كمال فى «المستحيل» وفى بعض أفلام عباس كامل وحلمى حليم وفطين عبد الوهاب وحسن رضا .

حقوق الفيلمان الأولان لممنوح شكرى «الودى الأصغر» و«أوهام الحب» فشلا نزيها لا ينكره ممنوح شكرى نفسه .. فقد صمم على كتابة القصة والسيناريو والحوار بنفسه .. ولم يستطع فى «الودى الأصغر» أن يقدم علاجا واضحا للمشكلة تحول المجتمع البدوى المتخلف الى مجتمع متحضر.. أما فى «أوهام الحب» فقط سقط فى الحلقة الضيقة لتصوره الخاص للحب والجنس النابع من تجاربه الذاتية التى لم يستطع التخلص من أسارها ليجعل من التجربة الذاتية رؤية شاملة وموضوعية تصل الى الآخرين ..

وقوبل الفيلمان بهجوم كبير من النقاد والجمهور معا كان كافيا لتحطيم أى مخرج جديد تحطىما أبديا .. ولكن ممنوح شكرى والحق يقال احتمل هذه الصدمة القاتلة بشجاعة ومراجعة عاقلة لذات .. وقضى نحو ثلاث سنوات بالغة السوء من التوقف عن العمل والبحث عن الطريق فى نفس الوقت .. وكان فيلمه الثالث «زائر الفجر» بداية جديدة تماما لمخرج شاب بحيث يمكن اعتباره فيلمه الأول .. ولعل ما ساعده على العودة أنه حتى أشد المهاجمين لفيلميه الأولين شهدوا له بأنه مخرج متقدم تكتيكا .. بل لعله من أكثر خريجي معهد السينما استفادة من الدراسة النظرية ومن الخبرة العملية التى اكتسبها من الأفلام التى عمل فيها مساعدا .. بحيث أقر الجميع أن ممنوح شكرى يستوعب الامكانيات الحرفية للسينما جيدا ويجيد توظيفها كلفة .. وقد تأكدت قدراته هذه فى «أوهام الحب» .. ولكن مشكلته كانت دائما فى الموضوعات التى يطرقها .. لأن الشكل الفنى الجيد لا يمكن توظيفه فى فراغ ..

وفى «زائر الفجر» يعود ممنوح شكرى الى تأكيد موهبته الحرفية المتقدمة بالنسبة للمستوى الحرفى للسينما المصرية عموما.. بل أن موهبته هذه تزداد هنا نضجا وتعلقا بالنسبة «لأوهام الحب» .. وهو يشترك فى كتابة السيناريو ويكتب الحوار كاملا ثم يقوم بالإخراج.. فيؤكد قدرته الفائقة فنيا وموضوعيا على تحقيق فيلم جيد .. بل فيلم من أفضل أفلام السينما المصرية فى تاريخها كله .. لا لأنه حقق فيه اقترابا موضوعيا شجاعا من ظروف مصر فيما بعد يونيو ٦٧ كما فصلت فى تحليل الفيلم فقط .. وإنما بقدرته الكاملة كمخرج على تقديم فيلم جيد بالمفهوم السينمائى الخالص.. فهو مخرج يملك أسلوبا واضحا يتمكن فيه من توظيف كل مفردات السينما.. وهو أسلوب رصين يخلو من عيوب المراهقة السينمائية التى تظهر عادة فى أفلام الشبان.. كما يخلو أيضا من عيوبهم الفنية الناتجة عن نقص الخبرة .. أو عن الانبهار بالكاميرا والألوان واختيار الزوايا واستخدام تأثيرات العدسات.. فهو يقدم الفيلم بأسلوب عاقل وباقتصاد كامل فى استخدام امكانيات التعبير السينمائى بالقدر المطلوب فقط لخدمة الموضوع بحيث لا

يطغى الشكل على المضمون كما فى فيلميه السابقين .. وحيث لا يخفى حسه السينمائى المرفف وقدرته على تحريك الكاميرا والشخصيات بحيث تبدو قريبة من بعضها وتحتفظ بعلاقاتها الجدلية دائماً .. فهو يتعامل مع شخصيات فى حالة بحث أو تحقيق .. والوضوح مطلوب ومن هنا فهو يستخدم العسة الواسعة (٢٨مم) فى الغالب لاستيعاب المكان كله حيث أن أغلب اللقطات عامة والشخصيات فى الكادر كثيرة والمنظور كبير.. ولم يستخدم المخرج الزوم ولا العدسة الطويلة (التليفوتو) مرة واحدة لكى لا يختزل الخلفية ويعزلها عن الممثل .. بعكس ما قطعه كثيرا فى «أوهام الحب» مثلا .. كما أنه لجأ الى حجم خاص للكادر بالغاء ثقب من ثقبه الأربعة لتصبح ثلاثة فقط باخفاء جزء من أعلى وجزء من أسفل من فتحة الكاميرا لتحقيق كادر جديد بنسب خاصة مريحة أكثر بين «السكوب» و«اليانوراميك» العادى .. وقد أعطاه هذا قدرة على تكويناته التى قد لا تتفق مع الحجم العادى..

واستخدام المخرج للكاميرا استخدام عاقل أيضا بحيث لا يبدو أنها موظفة دراميا وأن كانت موظفة جماليا .. ولكنه يلجأ إليها لاعتقاده أن الألوان يمكن أن تمنح الفيلم طابعا شعاعيا يبتعد به عن الطابع البوليسى.. ولكن الألوان مستخدمة أيضا باقتصاد شديد بحيث يغلب اللون الأبيض على شقة البطلة ليتفق مع شخصيتها المتمسكة بشخصيتها فالأبيض هو لون الجير المصرى.. والألوان تقترب فى مجموعها من ناقضات الأبيض والأسود حيث يساعد الأبيض على إبراز الفواق فى ملابس المحقق : الكلى والأحمر المحروق والأزرق وهى ألوان قوية تتفق مع دوره فى الفيلم .. بينما ألوان نادية الشريف أبيض أو أسود ولم تأخذ لونا آخر - الأحمر - إلا فى مشهد الزنزانة .. وهذا التركيز فى الألوان يساعد على تأكيد شخصيتها .. أما بالنسبة للملابس الطالاب صالح جارها (سعيد صالح) فهى بنفسجي ومشجر تتفق مع شخصيته الخفيفة.. وملابس نانا المشجرة تغلب عليها الدندشة .

وقد ساعدت الإضاءة بالطبع على تأكيد الطابع اللونى للفيلم باختزال الإضاءة الى تونيات متقاربة .. وبميل الإضاءة فى نهاية الفيلم الى الدكانة للتعبير عن لحظات الحزن ..

● قلت لمذبح شكوى : ما هى فى تصورك أسباب فشل فيلميك السابقين ماامت تملك هذه القدرة الكاملة التى أنكها فيلمك الثالث ؟

قال : فشل الفيلمان الأولان لأنهما لم يكونا صادقين تماما .. فى بداية حياتك كمخرج جديد يكن كل ما تريده هو أن تخرج وترضى الطرف الذى يقدم لك الفرصة دون أن تتنازل كثيرا .. ولكن الذى حدث بالنسبة لى أنى أخرجت.. وتنازلت .. وفى نفس الوقت لم أرض الآخرين .. فى «أوهام الحب» تصورت أن السينما المصرية كسبت «فورم» جديد ولكن على حساب المضمون .. وكان هذا خطأ ناتجا عن ظروف كثيرة محيطة بى وقتها.. وفى «الوادي الأصفر» الذى عرض بعده وأن كان أول أفلامى.. اكتشفت أن السينما ليست مجرد إخراج أو تكنيك .. وأنه لابد أن

يقول الفيلم شيئا صادقا .. رغم أنني حاولت أن أعالج به موضوع انتقال مجتمع من البداوة الى الحضارة.. وما ينشأ عن هذا الانتقال من مساومة فى الأخلاقيات ومن تقاليد جديدة لابد من زرعها فى المجتمع الجديد .. ولكن كيف قيل هذا ؟ هذا هو الخطأ الذى وقعت فيه .. فضلا عن أنى كنت متخلفا فى رؤيتى للواقع .. زائد بالطبع اللهجة البدوية التى لم يفهمها أحد رغم أنى كنت أظن أن الفيلم البدوى يمكن أن يكون فيلما ناجحا .

● ولماذا بدأت بهذا الموضوع الصعب إذن ؟

– فى الواقع أنى لم أكن سأبدأ به .. كنت قد كتبت سيناريو فيلم «النمل الأبيض» ولكن لم يوافق على إنتاجه بعد أن منع التوزيع عرض فيلمى القصير التجريبي الأول «دنشواى».. فلم أوفق فى العثور على منتج لا فى القطاع العام ولا الخاص لأن «النمل الأبيض» لم يكن يقوم على بطل واحد بالمعنى التجارى المألوف بل على قرية تواجه خطرا داهما هو زحف النمل الأبيض الذى ياكل بيوتها.. وكان النمل بالطبع رمزا للاممال الذى تعانى به القرية المصرية ..

● وماذا عن «الفترة الصعبة» التى قضيتها بين عرض فيلميك الأولين وعثورك على فرصة

جديدة ؟

– لقد عرض «أوهام الحب» فى ١٣ يوليو ٧٠.. وبدأت العمل فى «زائر الفجر» فى يوليو ٧٢.. ثم مرت حوالى سنة أخرى قبل عرضه.. أى أن «الفترة الصعبة» التى تتحدث عنها استمرت ثلاث سنوات هى أسوأ أيام حياتى.. ولكنها أفادتني أكثر من أى نجاح زائف يمكن أن أحققه.. فقد جعلتني فشلى هذا أعود الى جنورى أكثر.. بدأت أعمد النظر فى كل شىء.. قراءتى ومعرفتى بالعالم .. ووجدت أن المطلوب هو مواجهة الموقف بـ جاعة والخروج من العقد النفسية ..

● وماذا كان الدرس الكبير الذى خرجت به من هذه المراجعة ؟

– اكتشفت مدى المراهقة السينمائية التى تقع فيها لنما كشبان .. لقد تخرجنا من المعهد على عهد «الاكتشافات» السينمائية التى وصلتنا متأخرة رغم بدئها فى أوروبا عام ٥٩ مع فيلم «على آخر نفس» لجودار.. ولكننا كنا قد بهرتنا فجأة مسألة استخدام العدسات والالوان والابهار الشكلى حتى حسبناها هدفا فى ذاتها.. بينما يجب أن تكون وسيلة للتعبير لا أكثر.. ومن هنا تجدىنى فى «زائر الفجر» اقتصد جدا فى استخدام «الحيل» السينمائية حتى المشروع منها.. فانا لم استخدم الزوم ولا العدسة «التليفوتو» ولا مرة واحدة مثلا .. من فرط حرصى على البعد عن الاغراق فى «الفورم» من جديد .

● رغم أن السؤال نفسه يبدو مرفوضا لأن المفروض أن «زائر الفجر» أصبح عملا مستقلا بذاته حتى أنك وأن المفروض أن «يقوله» الفيلم وليس أنت.. إلا أنى أحب أن أسألك .. ما الذى أردت أن تقوله بهذا الفيلم لو فكرت أن تترجم هذا الى كلمات ؟

– فعلا .. ما أردت أن أقوله .. قاله الفيلم .. وإذا أردت أن أكرره بالكلمات فأتى أستطيع أن

أخصه هكذا : «الانسان عندما يوضع في البؤرة.. وتصبح حريته محاصرة حصارا قاتلا».. وإن كانت بطله الفيلم قد ماتت جسديا فإن الموت النفسى الذى يسبق ذلك أقطع وأقسى ودلالته أقوى.. وإنى أعتقد أن كل مجتمع يضع نظاما خاصا للحفاظ على أمنه.. ولكن عندما تكون المجتمعات فى مرحلة التطور فإن ذلك النظام قد يسمى استغلال حرية الفرد .. وأنه مما يثير الدهشة - وهذا ما ينطبق فى الغالب على كثير من مجتمعات العالم - أن المثاليين وأصحاب النفوس الأبية يمانون من الحصار أكثر من غيرهم.. ربما لأنهم أقوياء.. ربما لأنهم يكرهون الظلم ويحسون به أكثر من غيرهم.. أنهم يسعون الى الرقض واتخاذ المواقف بشكل سريع وحاسم .. وهذا ما يجعلهم فى الغالب عرضة للاضطدام .. والفيلم ككحدث عام يطرح فترة طويلة من حياتنا للنقاش.. أو هو نوع من النقد الذاتى يمارسه الفيلم بالنسبة لتجربتنا الثورية بما فيها من إيجابيات وسلبيات .. وهو ربما يصنع مقارنة بين بطله الفيلم من ناحية وبين ما حولها من ناحية أخرى .

● السيناريو : رفيق الصبان

٤١ سنة . من مواليد دمشق . ليسانس فى الحقوق من جامعة دمشق عام ٥١ . قضى تسع سنوات فى باريس وحصل على دكتوراه فى القانون وشهادات فى المسرح من «الكوميدي فرانسيز» و «مسرح الشعب» حيث مارس العمل ثلاث سنوات كمخرج تحت التمرين . تعرف على الجامعات السينمائية فى باريس من خلال السينماتيك . وتعرف على مخرجى الموجة الجديدة أثناء أعدادهم لأفلامهم الأولى مثل تروفو وشابرول . عاد لسوريا عام ٦٠ حيث طلب منه تأسيس المسرح القومى السورى ثم أخرج له عددا من المسرحيات . عمل مديرا للبرامج وفرقة الدراما فى التلفزيون السورى ومخرجا بها ثم مشرفا على الشئون السينمائية العامة والمهرجانات ودور العرض الخاصة بمؤسسة السينما السورية . وساهم فى تأسيس نادى السينما السورى وبرنامج نادى سينما «الكندى» وهى قاعة فن وتجربة . كان يملك دار عرض خاصة للفن والتجربة ولكنها فشلت تجاريا . مقيم فى القاهرة من عام ٦٨ . أول أعماله السينمائية اشتراكه فى سيناريو وانتاج «زائر الفجر».

● قلت لرفيق الصبان : واضح أن أسلوب التحقيق فى جريمة قتل الذى استخدمته مع ممنوح شكري فى سيناريو «زائر الفجر» مستخدم كثيرا فى السينما .. فهل تأثرتما فيه بفيلم بالتحديد ؟ - بالنسبة لى فقد كنت متأثرا بفيلمين بالذات : «المواطن كين» لأورسون ويلز.. و«لورا» لوتو بريمنجر.. وكنت متأثرا بشكل عام بأفلام الأريينيات وبالذات «بوميرانج» لإلياكازان التى تقدم حياة «المحقق» الخاصة وارتباطها بعمله.. ولكن عندما بدأت فى استخدام نفس الأسلوب فى «زائر الفجر» وجدت الشخصيات حيا من تلقاء نفسها فى جوها المصرى وتقرض نفسها مستقلة عن الأصل ..

• ولكن كيف أحسست بهذا العمق بالواقع المصري وأنت جنيدي عليه الى حد ما باعتبارك

سوريا ؟

- كان معي دائما في كل خطوة وكل كلمة في السيناريو ممدوح شكرى وهو مصرى تماما.. ثم أنى لم أكن أبدا بعيدا عن مصر حتى وأنا في باريس.. وقد زرت القاهرة لأول مرة سنة ٦٧ بعد النكسة بأربعة شهور وأقيمت فيها شهرين .. وعدت اليها في مارس ٦٨ لاستقر فيها.. وكان احساسى بمصر بعد النكسة قويا لأنه كان احساس القادم من «الخارج» .. وهو احساس قوى بمدى الخسارة.. لأن النظرة من الخارج أكثر قدرة على الاكتشاف من النظرة الداخلية.. ثم أن «تيمة» القهر السياسى فى فترة تاريخية ما ليست قاصرة على بلد ما .. ونماذج نادية الشريف كانت موجودة لدينا فى سوريا فى فترة ما فى ملامحها العريضة سواء كرجل أو امرأة .. وهو نموذج المقهور الذى ينهار ..

• ولماذا اتجهت للثلاث .. وبهذا الموضوع بالذات ؟

- ليس من أجل «التوعية».. فاست أحب الديمقراطية فى السبينا .. وانما لأن مهمة السبينا عندى أن تقدم للمشاهد مشاكل معاصرة من خلال نماذج معاصرة.. والمشكلة الأساسية التى يعانىها الإنسان العربى الآن هى سقوطه واحساسه الدرامى بهذا السقوط ومحاولته اليائسة للنجاة .. أما عن طريق فردى للأسف .. واما عن طريق جماعى.. ونادية الشريف حاولت أن تنجو .. وما يقرينا منها هو اصرارها على هذه المحاولة رغم شعورنا بعبثها.. وقد يكون هذا هو الإيجابى فى شخصيتها ..

• ولكن لماذا حكمت على محاولة نادية الشريف للنجاة من السقوط بالعبثية ؟

- لأنها شخصية مهادنة رغم كل اخلاصها .. حاولت أن تسير على جبل مشدود .. فهى من وسط بورجوازي وتزوجت رجلا بورجوازيا وعاشرت ناسا بورجوازيين .. ولكنها بعد ذلك أصرت على أن تستمر بخطها الثورى.. وهذا التناقض بين ما تريد وما تفعل هو سبب انهيارها فى رأيى.

• وماذا عن المحقق ؟

- أنه موظف عادى يحصل على ترقية فجأة فى أول الفيلم.. فتدفعه الظروف لأن يكشف أن وراء الماء الهادئ تيارات حارة.. وهذا ما يجعله فى آخر الأمر بيتسم وأثقا أن الكلمة الأخيرة لم تقل بعد .. وبالتالي فإنه يفكر فى تغيير حياته ومعتقداته.. وليس ببعيد أن يفكر فى الالتزام السياسى..

• وما الذى خرج به المحقق - وبالتالى الجمهور - فى النهاية ؟

- لقد انقلبت شخصية المحقق.. وإذا استطاع الجمهور أن يكتشف ما اكتشفه المحقق وأن ينظر نظرة عامة الى مجتمعه .. نظرة فيها شيء من الحكم ومن التقدير .. فإن ذلك يعنى الكثير

.. فقد أردت أن يكون المحقق اتسانا عاديا وغير ملتزم لكي يتشارك أكبر جزء من الجمهور معه..
والاكتشاف الذى يصل اليه فى نهاية الفيلم يمكن أن ينعكس على قطاع كبير جدا من الجمهور ..

● التصوير : رمسيس مرزوق

٢٢ سنة . خريج كلية الفنون التطبيقية ثم معهد السينما أول دفعة عام ٦٢ وعين معيدا فى المعهد . حصل على منحة دراسية فى ايطاليا حيث سافر عام ٦٤ وعمل هناك فى خمسة أفلام قصيرة كمساعد مصور وكاميرامان سافر عام ٦٥ الى باريس على نفقته . قضى سنة ونصف للتدريب فى معمل تصوير . أقام معرضا فى «متحف السينما» فى باريس لصوره الفوتوغرافية . اشترك مع عدد من الشباب فى إخراج فيلم قصير ١٦ مللى باسم «دعوة منتصف الليل» ثم باعوا الفيلم وانشأوا شركة «فرامو» لتوزيع الأفلام المصرية وإنتاج الأفلام . عمل فى فرنسا فى ستة أفلام قصيرة للتلفزيون كمدير للتصوير . كان أول مشاريعه للأفلام الطويلة تصوير فيلم «الزلازل» إخراج كوستا جافراس كنتاج مشترك مع مصر . عاد للقاهرة للاتفاق على إنتاجه ولكن معهد السينما تمسك بعودته معيدا به حيث يستقر فى مصر الآن.. صور بعد العودة الأفلام القصيرة «نبضات قلب» و «الحنين» ليوسف فرنسيس و «النيل أرقاق» لهاشم النحاس والفيلم التلفزيونى «لحظات من العمر» لمهدى القاس . ثم ثلاثة أفلام طويلة : «التلاقى» لصبحى شفيق و «زهور بيرة» ليوسف فرنسيس و «زائر الفجر» لممدوح شكرى الذى يحقق فيه مستوى متقدما جدا فى التصوير بالألوان يقترب فيه كثيرا من المصورين العالميين ..

● أعرف أنك اتفقت مع المخرج على الفاء الماكياج تماما بالنسبة لمثل «زائر الفجر» .. لماذا؟
- هناك سببان : أولهما أن الماكياج يفصل بين الممثل والكاميرا .. بمعنى أنه يعطى للممثل احساسا بأنه «يمثل» وأنه غير طبيعى.. ولكن الاحساس «بالهم» يجعله طبيعيا ويقربه من الواقعية فى الأداء ويربطه بالمتفرج .. فهو لا يخاف مثلا لو ضحك من أن يفسد الماكياج .

● والسبب الثانى لالفاء الماكياج ؟

- هذا الكلام قد يغضب الكثيرين .. ولكن ليس عندنا ماكياج فى مصر .. الذى يحدث أنهم يضعون «طلعات» على الوجوه ويستخدمون خامات رديئة ويفهمون أن الماكياج هو أن تضع كميات على الوجه تصنع طبقة ثقيلة.. حتى اذا كان هناك عيب فى الوجه فيمكن اصلاحه بالاضافة .

● وماذا عن استخدامك للإضاءة المنعكسة على «الشماسي» المعروفة فى «البلاغ»؟

- فى محاولة لاستخدام بدائل لبعض الأدوات الموجودة فى الخارج وليست موجودة فى مصر لاجداث إضاءة «ديفيوزد» وليست مركزة كما هو سائد فى بلاطاتنا .. فى أول أفلامى «زهور بيرة» جربت وضع قماش أبيض فوق الديكور يسلط عليه النور لينعكس منه .. ولكن النتيجة أن تكون الإضاءة قوية فى أعلى الديكور ثم تنخفض الى أسفل.. وفى «التلاقى» جربت مزج

الاضاعتين : المنعكسة والساقطة .. وفى «زائر الفجر» استخدمت «الشمسية» المستخدمة فى التصوير الفوتوغرافى فى «البورتية» فى الخارج .. وتساءلت : لماذا لا نستخدمها فى السينما باستخدام أكثر من شمسية ؟ ان الشمسية تشتت الإضاءة وتحول الى مصدر نور فى نفس الوقت اذ أنها تحدد اتجاه النور.. وميزتها أنها تعطى احساسا بنور النهار وهو النور غير المحسوس .. أما فى التصوير الخارجى :مشهد المستشفى فلم أستخدم أى إضاءة رغم التصوير فى الظل.. واكتفيت بضبط مقياس التعريض بدقة.. وقد حاولت المحافظة على شخصية لونية للفيلم لكى لا تنصرف العين للألوان والبهرجة .. ووزعت النور بلا غوامق وفواتح للتركيز دراميا وليس بصريا والبعد عن حرقية التصوير التى يمكن أن تشغل العين .. رغم صعوبة التصوير على ديكور أبيض الذى يمكن أن يعكس كمية ضوء غير مطلوبة .. وتطلب ذلك بالطبع حسابا دقيقا لكميات الضوء المسقط على الديكور بحيث نحصل فقط على القدر المطلوب .

● المناظر : نهاد بهجت

٢٩ سنة . بكالوريوس تجارة إدارة أعمال من جامعة القاهرة . القسم الحر بمعهد ليونارد دافنشى . دراسة ديكور المسرح الجامعة الأمريكية . تنسيق المناظر فى ٦٠ فيلم مصرى طويل . وهندسة الديكور وتنسيق المناظر فى ١٠ أفلام طويلة . معرض فن تشكيلي فى قاعة أخناتون أقامته له وزارة الثقافة عام ٧٢ . جائزة مهرجان بلطيم للأفلام القومية عام ٧١ عن فيلم «أوهام الحب» لمروح شكرى .

يقول نهاد بهجت . طبيعى أن التخلف الفكرى فى الفيلم المصرى عموما لا ينسحب على الموضوع والاخراج فقط بل يشمل كل العناصر الفنية التى تصب فى النهاية فى شريط الفيلم ومنها الديكور .. وكثيرا ما أبحث عن الموضوع الجيد والمخرج الجاد والواعى الذى يحاول أن يرتفع بالعناصر الفنية والموضوعية لفيلمه.. وقد وجدت هذه الفرصة فى هذا الفيلم .. من البداية حاولنا جعل المناظر (الديكور والإكسسوار والألوان) ليست مجرد خلفية للممثلين بل جزءا لا يتجزأ من التكوين الدرامى والنفسى لهم ..

● الشخصية الأساسية نادية الشريف : صحفية وطنية وملتزمة ومتمسكة بمصريتها وبالتالي فلا بد أن ينعكس هذا التفكير على ديكور شقتها التى استقلت بها بعد طلاقها من زوجها .. وعلى قطع الإكسسوار وبوسائل الإضاءة - اضاءة الشقة الواقعية وليس إضاءة المصور - وعلى قطع الأثاث وحاولنا رفض أى «فورم» أجنبى واستلهم كل عناصر الديكور من البيئة المحلية .. أخذنا الأشكال المصرية وحاولنا تطويرها لتصبح مصرية . قمنا بتصنيع أشياء للفيلم بنسب جيدة وبشكل جديد وألوان جديدة . أى محاولة لتقديم جديد للفورم المصرى.. حاولنا أن ننصو «بيتا مصريا لكل المصريين» فى المستقبل.. وهو ما يمكن أن يكون أيضا حلم نادية الشريف نفسها.. فاذا كان لكل بلد طرازها الخاص فلماذا لا يصبح هذا البيت - حتى فيما هو أوسع من حدود

الفيلم - بيتا مصريا فى النهاية ؟

● اللون : قمنا بطلاء جدران ديكور شقة نادية بطريقة «التليس» باليد كما هو متبع فى الريف .. وبحيث لا يخرج عن الألوان المصرية: الأبيض وهو لون الجير . والاخضر . والبنيات بدرجاتها. وتحاشينا اللون الأحمر مثلا . ولأن الفيلم يغلب عليه طابع التحقيق البوليسى فقد حاولنا مع المصور تحديد وسائل الاضاعة : أين توضع الأياجورة مثلا.. وحددت هندسة الديكور الجو الغامض الذى يصلح على نحو ما للجو البوليسى ... أما المستوى الأثيق لشقة نادية الذى لفت نظر المحقق حين قال : «دى شقة واحدة غنية مبش صحفية..» فقد جاء الرد عليه من لسان عم عبده الطباخ حين قال إن كل قطع الاكسسوار أشياء رخيصة اشترتها نادية من الريف واستطاعت ترتيبها بنوق خاص. أما الاحساس باتساع الشقة فقد تحقق من ازالة جدران الغرف وفتحها على بعضها وليس لاتساع الديكور نفسه .

● شقة المحقق : الشخصية الثانية . انسان يعيش فترة قلق فى حياته ويبحث بحثا دائما على المستوى العام والخاص معا، فقد ترقى فجأة من معاون نيابة الى وكيل نيابة.. وشقته تبو كائنه يستعد لعملية «عزال» وعدم استقرار . ولذلك سنجد فى شقته أشياء كثيرة مبعثرة وليس فى مكانها. وقد يحاول اعادة ترتيب كل شىء فى نهاية الفيلم عندما يعثر على خيوط الجريمة !

● المونتاج : أحمد متولى

٢٢ سنة . خريج معهد السينما عام ٦٤. عمل بالتليفزيون حيث قام بمونتاج عدة سهرات و١٨ فيلما قصيرا للسينما والتليفزيون. أول أفلامه الروائية القصصة التى أخرجهامع منوع شكرى فى فيلم «٢ وجوه للحب» . قام بمونتاج ستة أفلام طويلة : «الحاجز» : محمد راضى و «أغنية على المر» لعلى عبد الخالق و «صور ممنوعة» لأشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ومذكور ثابت و «ليل وقضببان» لأشرف فهمى و«الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث و «زائر الفجر» لممدوح شكرى.. فهو مرتبط بمعظم أفلام الشبان فى السنوات الأخيرة. أخرج فيلما تسجيليا قصيرا عن «الزجاج» وعاد الى معهد السينما طالبا فى قسم التصوير . نال جائزة المونتاج فى مهرجان سينما الشباب فى الاسكندرية عام ٦٩ وجائزة مهرجان الأفلام التسجيلية عام ٧٠ عن فيلم «السويس مدينتى» لعلى عبد الخالق وجائزة نفس المهرجان عام ٧٢ عن فيلم «بورسعيد ٧١» لأحمد راشد ..

إذا كانت أفلام التحقيق ذات الطابع البوليسى هى أفلام إيقاع تماما فإن المونتاج فى «زائر الفجر» يحقق عنصرى التدفق والتوتر المطلوبين لبقاء المتفرج مشغولا بعقله الكامل الى تطور القضية المطروحة أمامه . ولكن لأن المونتير هنا يعلم أنه لا يتعامل فى النهاية مع فيلم بوليسى فإنه لا يقع فى خطأ إيقاع الحركة التقليدى - باستثناء مشهد توزيع المنشورات والمطاردة التى يتحمل السيناريو مسئولية - فالتشويق لا يأتى فى هذا الفيلم من سرعة القطع أو بناء المشاهد بناء تصعيديا قائما على «الكريشندو» وإنما على «النفس الطويل» الذى يتحقق التصعيد فيه من

تطور القضية نفسها من حدث الى حدث ومن معلومة عن شخصية القتيلة الى معلومة جديدة.. وداخل المشاهد نفسها نلاحظ أن البدايات سريعة والنهايات بطيئة بالنسبة لكل مشهد.. فعناصر المعرفة تكتمل لنا بسرعة لكي نستوعبها في نهاية المشهد على مهل.. وهو نفس ما يقوم عليه الايقاع العام للفيلم الذي يميل في نهايته الى البطء من خلال اللقطات الطويلة.. وخاصة بعد خروج نادية وسعاد من البيت الى طريق صلاح سالم .. حيث تطول اللقطات لتأكيد ثقل الموقف والتمهيد للنهاية الحزينة .

يقول أحمد متولى : «عند بدء عملي في أى فيلم أكون انطباعا مبدئيا عنه.. ولكن أحيانا أجد صعوبة في أن أحب عملي في فيلم فضلا عن أدائي له كواجب.. وهذا الفيلم من الأفلام القليلة جدا التي كان انطباعي عنها من أول وهلة جيدا .. والتي أحببت عملي فيها أيضا الى جانب أدائي له كواجب ! » .

● التمثيل :

ليس هناك الكثير ليقال عن التمثيل في هذا الفيلم سوى أن الموضوع الجيد والمخرج الفاهم لأدواته لابد أن يخلق تمثيلا جيدا . ويكفى أن كل مجموعة الممثلين : ماجدة الخطيب وعزت العلايلي ويوسف شعبان وزيزي مصطفى ومديحة كامل وشكري سرحان وتحية كارويكا وجلال عيسى ومحمد لطفي وحتى سعيد صالح الذي لعب مشهدا واحدا فذا في تفجير الضحك من لا شيء.. كلهم لعبوا أفضل أنوارهم في حياتهم السينمائية كلها حتى بدأ كل منهم ممثلا جديدا تماما !

البحث عن فضيحة

اعترف أنني ذهبت لمشاهدة هذا الفيلم متشائما أو على الأقل غير متفائل بأنني سأشاهد فيلما جيدا هذه المرة .. واعزوني حيث اني بحكم عملي مضطر لمشاهدة الأفلام كل يوم .. وبالنسبة لفيلم «البحث عن فضيحة» فلم يكن هناك شيء على الإطلاق يشجع على الاقدام على مشاهدته عمدا ومع سبق الإصرار سوى أنني أحب عادل امام.. ولكنني فوجئت بفيلم جيد بالفعل .. فيلم كوميدى قائم على فكرة جيدة للمرحوم أبو السعود الإبياري عن وصية أب صعيدى لابنه المهندس الشاب بأن يحاول تحسين نسل العائلة.. بأن يترك نساء القرية اللاتي يشبهن «الخفر» على حد قول الأب .. ليتزوج فتاة من القاهرة «زى لهلة القشطة» - وهو رأى الأب أيضا وليس رأى الشخصى - ويذهب الابن الشاب الى القاهرة حيث تم تعيينه فى إحدى الشركات وتبدأ مغامراته فى البحث عن زوجة «زى لهلة القشطة» يحسن بها نوعية الأجيال القادمة فى العائلة .. وهى فكرة جيدة كما نرى وتعطى امكانيات واسعة لفيلم كوميدى .. وهو ما نجح فى تحقيقه سناريو فاروق صبرى الذى يقيم على هذه الفكرة بناء كوميدى محكما قائما على خليط لا ينتهى من الأحداث والمواقف التى يربطها المنطق وخفة الدم.. فعلا .. ويحوار شديد التركيز والطلاقة ويلا نرة أسفاف واحدة .. وهى مسألة نادرة فى أفلامنا الكوميدية التى استهلكت نفسها فى الصفعات والشلايت والضحكات السوقية .. وهو فيلم يستحق نيازى مصطفى التهنئة عليه بل لعله أفضل أفلامه فى السنوات الأخيرة .. رغم أنه ليس فيلما «فلسفيا» ولا اجتماعيا .. ولكنه هدف مطلوب ومشروع ما دام الضحك نفسه راقيا وخاليا من الابتذال ولا يسخر من عقل المتفرج وانسانيته .. وعادل امام يؤكد فى هذا الفيلم أيضا حقيقة خطيرة أخرى يرفض تجار السينما أن يصدقوها .. وهى أن نموذج «البطل الطيوة» بملامحه الشكلية المسممة ليس هو النموذج الوحيد المطلوب .. والا فمن كان يتصور أن يصبح عادل امام هو البطل الذى يظهر الى جانب «سنيد» هو سمير صبرى الذى يتقدم كثيرا هو الآخر كشخصية جديدة للنجم الخفيف الدم.. ولكن أسوأ ما فيه هو اصراره على مسألة الغناء والرقص فى كل فيلم .. فهذا الذى يفعله ليس رقصا ولا غناء ولا حاجة أبدا سوى مجرد نزوات مفروضة على الأفلام التى يشترك فيها .. وهو يمكن أن يكون سمير صبرى أيضا حتى من غيرها ؟

● مجلة «الاعاءة» ٢/٢٠١٩٩٢

ملاحج .. من سينما يوسف وهبى !

كان أسبوع أفلام يوسف وهبى فرصة هائلة لإعادة اكتشاف كثير من ملاحج وتقاليده السينما المصرية .. رغم أن يوسف وهبى بنى شهرته الكبيرة طوال الخمسين سنة الأخيرة على نشاطه المسرحى أساسا .. إلا أنه كان واحدا أيضا من أهم شخصيات السينما المصرية منذ نشأتها ويمتد ظهوره فى أول فيلم «روائى» مصرى حقيقى وهو فيلم «زينب» الصامت^(١) الذى أخرجه محمد كريم عام ١٩٢٠ .. وأصبح يوسف وهبى من يومها «ظاهرة» من ظواهر السينما المصرية فى تاريخها كله الى جانب عديد من الظواهر الأخرى مثل محمد كريم نفسه وأفلام محمد عبد الوهاب وموجة الأفلام الفئانية .. ثم ظاهرة الكوميديا فى السينما المصرية .. وأفلام المليونير داما .. ومحاولات الواقعية «الناقصة» .. وموجة الأفلام الاستعراضية فيما بعد الحرب الثانية .. انتهاء الى ظاهرة أفلام «المركبة» والعصابات وغيرها من الظواهر التى تمثل كل منها مرحلة من تاريخ السينما المصرية مرتبطة بظروف العملية السينمائية المصرية كلها من ناحية ومن ظروف المجتمع المصرى نفسه من ناحية أخرى.

ولقد كانت السينما المصرية فى ظواهرها أو مراحل نموها هذه مرتبطة دائما بأشخاص يمثلون مدارس لها اتجاهات خاصة .. استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم على اتجاهات السينما المصرية كلها .. وهذا ليس وفقا على السينما المصرية وحدها بل ان تطور السينما العالمية كلها كان مرتبطا أيضا بأشخاص .. وان كان الطابع الفردى فى تطوير السينما أو تحريكها - أحيانا الى الوراء - واضحا فى السينما المصرية أكثر .. بحيث يمكن فهم وتحليل السينما المصرية من خلال أفلام كريم ويوسف وهبى والريحانى وأنور وجدى وحسين فوزى وصالح أبو سيف ويوسف شاهين وانتهاء بصنن الامام وحسين كمال.

(١) يوسف وهبى لم يظهر فى فيلم «زينب» وإنما أنتجه فقط. (أحمد المصرى)

وتوحى هذه المقدمة التى لابد منها بنتيجة تبدو حتمية هى الأخرى .. هى أنه لم يحدث حتى الآن أى جهد علمى حقيقى لتطليل السينما المصرية تحليلًا تاريخيًا واجتماعيًا جادًا وعلى أسس موضوعية .. رغم الكتابات العديدة التى نقرأها كل يوم وتزعم أنها كتابات أو دراسات سينمائية .. وليست هذه مسئوليتنا نحن النقاد الجدد فقط .. انما هى مسئولية الجهات السينمائية الرسمية أيضا .. أى أقسام البحوث فى مؤسسة السينما وفى بعض المراكز السينمائية الأخرى.. وفى تصورى أنه لا يمكن إجراء هذا التحليل للسينما المصرية دون متابعة أسبوع أفلام يوسف وهبى مثلا .. أو أسبوع محمد كريم أو اسبوع لأفلام الريحاني.. أو أسبوع للأفلام الفنائية .. والكوميديية والبوليسية .. وهكذا .. وواضح طبعًا أن هذا لا يغنى عن متابعة «كل» أفلام ظاهرة أو موجة سينمائية من هذه الموجات .. بل لا يغنى عن متابعة «كل» الإنتاج السينمائى المصرى المتاح منذ أول فيلم مصرى وحتى اليوم .. وهذه فى رأى الخاص هى مسئولية أرشيف الفيلم القومى «السينماتيك» التابع الآن لمركز الصور المرئية .. والذى لا يقوم للأسف بأى دور عملى فى تنظيم هذه الدراسة الضرورية التى حان وقتها.. مع أن المسألة لن تكلفه أكثر من تنظيم عرض أسبوعى واحد - كبداية على الأقل - لأحد أفلام موجة أو مدرسة ما من مدارس السينما المصرية وبشكل منهجى منظم .. وإن نطالب الأرشيف المصرى بتنظيم عرض يومى دائم يقدم خلاله أكثر من فيلم من أكثر من مدرسة كما يفعل سينماتيك لانجوا فى باريس مثلا وهو مدرسة حقيقية لكل السينمائيين الفرنسيين الجدد.. بل نطالبه فقط بمجرد تنظيم هذا العرض الأسبوعى الواحد كنوع من الخدمة الضرورية لدارسى السينما المصرية وباحتياجها ولضيوفنا من الباحثين الأجانب الذين يترددون علينا كل يوم لتقيم لهم عروضًا خاصة.. ورغم دعوتنا الملحة لبدء هذا المشروع البسيط أكثر من مرة.. ورغم السهولة الشديدة فى تنفيذه.. فإن المدهش حقًا أنه لم يبدأ حتى الآن .. وإن كنت أعود فاجحه هذا النداء مرة أخرى للزميل أحمد الحضرى شخصيا ليس باعتباره فقط مديرا لمركز الصور المرئية المسئول عن أرشيف الفيلم القومى المصرى.. بل وباعتباره أولا وحقا واحدا من أخلص وأنشط العاملين فى حركة الثقافة السينمائية.

وإذا كانت هذه المقدمة الطويلة استطرادا يبدو بعيدا عن تحليل أفلام يوسف وهبى نفسها .. فإنها مقدمة ضرورية يثيرها دائما هذا النقص الواضح فى تنظيم العروض الأرشيفية للفيلم المصرى.. ويذكرنا بها دائما هذا الأسبوع أو ذاك من أسابيع السينما المصرية التى أصبحت متروكة دائما للمناسبات أو «الذكريات»: ذكرى وفاة فلان .. وذكرى ميلاد علان .. وهو أسلوب غير علمى وغير موضوعى.

وخلال متابعتى اليومية لأفلام يوسف وهبى تأكدت تماما أنه لا يمكن فهم السينما المصرية حتى فى انتاجها الحالى الأخير دون إعادة رؤية أفلام يوسف وهبى مثلا .. لأن هذه الأفلام هى التى وضعت تقاليد السينما المصرية وحتى مفرداتها التكنيكية التى مازالت سائدة حتى الآن ..

فطبيعى أن السينما المصرية الحالية لم تنشأ فى فراغ .. مثلها مثل أى سينما فى العالم .. وطبيعى أن تكمن بذور وأسس سينماتنا الحالية الموضوعية والفنية معا فى تراث ٤٥ سنة من السينما المصرية.. تمثل سينما يوسف وهبى بلا شك جزءا أساسيا هاما منها .. باعتبارها بداية ما يسمى «الميلودراما الاجتماعية» التى ما زالت تطبع حتى الآن معظم انتاجنا .. وإذا كانت هذه النشرة ليست مجالا كافيا لدراسة أفلام يوسف وهبى «كظاهرة».. فأننى أكتفى باستخلاص سريع لبعض «ملامح» هذه الأفلام .. مع محاولة ربطها بما يسود الآن سينما السبعينات فى مصر:

● «غرام وانتقام»

انتاج ستوديو مصر عام ٤٤ - سيناريو وإخراج : يوسف وهبى . تصوير : سامى بريل . تمثيل : يوسف وهبى - أسمهان - أنور وجدى - بشارة وإكيم - محمود المليجى - فاخر فاخر . يبدأ الفيلم بيوسف وهبى فنانا يعزف على الكمان فى إحدى المصحات . ونسمع من أحد الأطباء أنه كان فنانا كبيرا أودت به قصة غرام وانتقام رهيبه .. ويصبح الفيلم كله «فلاش باك» يرويهِ الطبيب لتعرف منه أن يوسف وهبى اشتبك فى صراع دام مع صديقه أنور وجدى الشاب الثرى زثر النساء الذى اغتصب أخته فقتله يوسف وهبى خطأ . وعلمت أسمهان عروس القتل بالامر فصممت على الانتقام من القاتل بسلاح المرأة التقليدى : الحب والدواء. وتنجح أسمهان بالفعل فى الإيقاع بيوسف وهبى فى هواها الزائف الذى لا يلبث بالطبع أن يتحول الى حب حقيقى عندما تعلم بمدى نبلة وشرفه ومدى ندالة حبيبها المقتول.. ولكن يكون الوقت قد فات .. فقد وشى محمود المليجى ابن عم القاتل للبوليس الذى يقبض على يوسف وهبى الذى يتصور أن أسمهان هى التى وشت به .. وعندما تسفر المحاكمة عن براءته ويكتشف براءة أسمهان ومدى حبها له .. يكون الوقت قد فات للمرة الثانية وماتت فى حادث سيارة.. يصدم البطل وينتهى به الأمر الى المصحة حيث يعزف باكيا حبه .. وينتهى الفيلم ! نفس مجموعة الصدف والقوارج الميلودرامية وسوء التفاهات والظلم والشكوك والخاطئة والأبرياء المظلومين التى مازالت تجترها السينما المصرية حتى اليوم.. ويوسف وهبى يحسمه الفنى الذكى يستغل نجاح أسمهان وشهرتها الدوية كمطربة عظيمة حينذاك .. ليضمن لفيلمه كل عناصر النجاح .. ولقد حقق الفيلم بالفعل نجاحا مدويا حين عرضه .. فقد شاعت الظروف «الميلودرامية» أن تموت أسمهان قبل انتهاء الفيلم وهو ثانى أفلامها وآخرها بعد «انتصار الشباب» .. فجعل يوسف وهبى نهاية الفيلم هى نفس نهاية النجمة الكبيرة فى الحياة.. فقد عانت اليه جثة.. ماتت فى حادث سيارة وهى عائدة من رأس البر .. وهى نفس الفاجعة التى أنهت حياة أسمهان فى الواقع.. وهذا الربط الذكى بين نهاية الحياة ونهاية الفيلم جعل «غرام وانتقام» حدثا خطيرا فى الحياة السينمائية فى الأربعينيات

.. وفيه تتلطف أسمهان المطربة كصوت معجز ربما ترك أثرا كبيرا في الفناء العربي لو قدر لها أن تعيش .. وتحقق أغانيها تطورا كبيرا من حيث اللحن والتوزيع الموسيقى بحيث تبدو هذه الأغاني أكثر تقدما حتى من أغاني السينما اليوم وبالأذات استعراض «ليالي الأندلس» الشهير .. وإن كان تناول يوسف وهبي للأغاني كمادة سينمائية تناولا قاصرا تماما لا يخرج عن الأنماط التقليدية لتقديم الأغنية في السينما المصرية .. نفس الجمود والرتابة والإيقاع البطيء والطول المفرط لكل أغنية وعدم التوظيف السينمائي أو الدرامي .. بمعنى أن المطربة تقطع سياق الأحداث لتغنى خمس دقائق على الأقل أغنية تعلق بها على ما حدث لها من فرح أو أسى .. وهي تتحرك في غرفة نومها أو في الحفلات التي يقف عليها السيناريو ليتيح لها فرصة الغناء .. وحتى أغنية «ليالي الأندلس» التي تغنيها على مسرح استعراضى ... فإن «الاستعراض» فيها لا يتعدى وقوف عدد من الراقصين والراقصات وراعا وقيامهم ببضع حركات توقيعية بلها .. ويتكشف الفرق الهائل بين مقدرة أسمهان كممثلة ومقدرة يوسف وهبي .. فهي ممثلة محنونة الأماكنيات تماما .. واللقاء مسرحي مفتعل يؤثر الضحك .. وهذه خاصة مشتركة في أفلام يوسف وهبي كلها .. حيث يبقى وحده ممثلا متمرسا كبير الخبرة وسط عدد من الممثلين السيئين إلى حد كبير .. باستثناء العناصر الكوميديية وحدها التي تستطيع أن تقف على قدم المساواة معه .. مثل بشارة وإكيم الذي تتفجر طاقته الكوميديية الكبيرة في هذا الفيلم رغم قصر دوره .. ويحيث يبقى يوسف وهبي هو الشخصية المحورية اللامعة التي يجيد رسم ملامحها من خلال السيناريو الذي يكتبه لنفسه ..

● «عريس من استانبول»

انتاج نحاس فيلم عام ٤١ - سيناريو وإخراج : يوسف وهبي . تصوير : سامي بريل . تمثيل : يوسف وهبي - راقية إبراهيم - بشارة وإكيم - مختار عثمان - محمود المليجي - فاخر فاخر .
رغم ما هو معروف عن يوسف وهبي من ميل إلى الطابع التراجيدي أو الميلودرامي في أحسن الأحوال إلا أن العنصر الكوميدي في أفلامه لم يكن أقل وضوحا كما تكشفه مجموعة أفلامه .. وشخصية يوسف وهبي الكوميديية التي تجلت بشكل واضح في «ميرامار» والتي غلبت على أدواره القصيرة في أفلامه الأخيرة .. لها جنور في أقدم أفلامه .. فقد كان حريصا على توفير عنصر الكوميديا في أكثر أفلامه ميلودرامية ليخفف بها بعض عنف وتقل الفواجع التي كانت تملأ هذه الأفلام .. بل لقد كان حريصا أيضا في السيناريو الذي يكتبه بنفسه على أن لا تخلو أدواره هو شخصيا من قدر كبير من الكوميديا .. سواء في الجمل اللفظية التي ترد على لسانه أو في «المقابل» التي كان يتتصر بها دائما على مكائد الآخرين .. أو في الشخصيات الكوميديية التي كان يحيط بها نفسه في كل فيلم : بشارة وإكيم . مختار عثمان . فؤاد شفيق ومحمد كامل ..
ويعكس فيلم «عريس من استانبول» نظرة طبقية كانت سائدة في ذلك الوقت .. حين كان جزء

كبير من الاستقراطية المصرية ينحدر من أصل تركى .. ولم تكن العلاقات العائلية بين الأتراك والمصريين فى ذلك الوقت عيبا يجب اخفاؤه .. بل كانت على العكس مجالا للتفاخر .. ونحن فى هذا الفيلم «الكوميدي» محاصرون بأسرة تركية تماما أصلها فى استانبول «وفروعها» فى القاهرة ! ويوسف وهبى الشاب المتلاف اللون جوان الذى نراه فى أول الفيلم محاطا بسرب من الحسان التركيات ويمارس حياة الثراء والبطالة .. يضطر للرحيل الى القاهرة لتنفيذ أمر جده الثرى التركى بضرورة الزواج فوراً والا حرم من «الوقفية».. وفى القاهرة يحاول مقاومة محاولة تزويجه من ابنة عمه (راقية ابراهيم) التى ترفض بدورها فكرة الزواج من قريبها الذى لا تعرفه ولا تحبه من أجل الثروة . وتقع بالطبع سلسلة من سوء التفاهم والمكائد التى تحدث بمجرد الصدفة أو «الزوة السينمائية» التى لا يمكن بلوغها أن يستمر سياق الفيلم .. حيث ليست هناك ضرورة درامية لاستمرار أى شىء إلا مجرد الصدفة المفتعلة .. فلو أن يوسف وهبى عرف من أول لحظة أن راقية ابراهيم هى ابنة عمه الحسنة المثقفة التى يريدون تزويجه منها .. لا أحبها على الفور وتزوجها ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الفيلم أصلاً بعد الفصل الأول.. ومن هنا فلا بد من أن يتذكر هو فى زى السائق.. وتتذكر هى فى زى الخادمة أو «اللوانجية» حسب التعبير التركى.. ولا بد أن تستمر من هنا سلسلة من المقالب وسوء التفاهمات والمواقف الكوميدية التى تستغرق بناء الفيلم كله.. قبل أن تحين «لحظة التتوير» التى لا بد منها والتى تتضح بعدها كل الحقائق وتحل السعادة على كل الأطراف بحيث يجد الماثون الذى يضع النهاية التقليدية للفيلم المصرى.. أن أمامه ثلاث زيجات بدلا من زيجة واحدة لكى يخرج المتفرج سعيدا سعادة مضاعفة ويحاول يوسف وهبى فى هذا الفيلم رسم بعض الأنماط الكوميدية التى تتكرر بعد ذلك فى أفلامه وفى السينما المصرية كلها: مدرس اللغة العربية الذى يتحدث الفصحى المضحكة المنقوعة.. شخصية الماثون الذى يجرى وراء عقد أى قرآن.. بشاره وإكيد الباشا التركى المتعجرف .. مختار عثمان النافذ الصبر دائما والذى يردد «ابقيه» لفظى طول الفيلم : «أنا قلت العيله دى فيها عرق لسة!..» ويظهر فاخر فاخر قاسما مشتركا فى كل أفلام يوسف وهبى باعتباره واحدا من تلاميذه فى المسرح ليأخذ طابع الشاب العايب الذى يؤكد مزايا شخصية «البطل الفرد» - يوسف وهبى نفسه - بتجرد التناقض بين الشخصيتين .. أما الرقص والغناء كضرورتين للنجاح التجارى فان الفيلم يفتعلهما أيضا بين وقت وآخر أما باختيار نجمة مطربة أساسا أو جعل النجمة غير المطربة أساسا مثل راقية ابراهيم تغنى بصوت مطربة أخرى.. وهو شىء من تراثنا أيضا ليس موجودا اليوم من فراغ !!

(البقية فى العدد القادم).

ملاحج .. من سينما يوسف وهبى (٢)

• ملاك الرحمة •

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٦ . سيناريو وإخراج يوسف وهبى . تصوير سامى بربل . تمثيل : يوسف وهبى . راقية ابراهيم . فانتن حمامة . سراج منير . عبد المجيد شكرى .

وهو أهم أفلام أسبوع يوسف وهبى فى رأى لأكثر من سبب .. ففيه كل بدايات مدرسة كاملة من مدارس السينما المصرية التى سالت بعد ذلك طوال الثلاثين سنة التالية لسنة انتاجه .. بل وأهم هذه المدارس على الإطلاق وهى مدرسة الميلودراما .. فهناك قدر هائل من الفواجع والصدف والمصائر المميتة والأسرار المختبئة والعواطف المهددة .. وفى الفيلم تأكيد لنفس النظرة الطبقية المعبرة عن أفكار منتجى الأفلام ومتفرجيهها فى ذلك الوقت .. بعد انتهاء الحرب الثانية بعام واحد .. فتحن نعود هنا الى نفس العلاقات العائلية الوثيقة بين الأرستقراطية المصرية والتركية التى سبق أن قدمها يوسف وهبى فى «عريس من استانبول» ولكن بشكل كوميدى مناقض تماما للجو المأساوى الفاجع المسيطر على «ملاك الرحمة» .. فدائما يعيش «أصل العائلة» فى استانبول وفروعها فى القاهرة ودائما هناك علاقات لمصاهرة المصالح بين العائلات الأرستقراطية المصرية والتركية .. ولم يكن هذا غريبا على التركيب الاجتماعى القوي فى مصر قبل الثورة حيث كانت العائلة المالكة نفسها من أصل تركى والبناء القوي كله بناء أجنبيا تماما يعيش على هامشه فئة خاصة من المتصربين .. والجو السائد فى «ملاك الرحمة» جو أرستقراطى تماما .. والشخصيات الرئيسية تعيش فى قصور وحجرات نوم فخمة والديكور كله يعكس الذوق «الفخم» لتلك الأيام والذى يعنى الضخامة والإزدحام والبهجة الأقرب الى «الباروك» ولكن نون حتى جمالياته وقدرته على توظيف عنصر «التكوين» السينمائى .. والكاميرا لا تخرج إلا نادرا من الصالونات وحجرات النوم المبطنة الأبواب وذات السراير الضخمة المفروشة بالبساتان .. والأبهاء الواسعة فى البيوت أو الفنادق حيث تدور دائما حفلات الرقص وحيث يصعد فى الخلفية السلطان الشهيران فى اليمين واليسار المؤيدان الى حجرات النوم .. والخدم ينقسمون بين «الكماريات» الفرنسيات أو السفرجية

النوبيين بملابسهم المزركشة وطرايشهم.. ونصف عبارات الحوار بالفرنسية : « بنجور.. بنسوار.. » « يون نوى.. » « شميز دى نوى » ولكن بالإضافة الى طاقم الخدم الفرنسى والنوبى ففى هذا الفيلم خادم تركى « أغا » هو بشارة واكيم الذى يظهر طول الفيلم بملبسه « العثمانية » الفخمة والذى يشخط فى الخدم النوبيين ويسخر منهم طول الوقت والذى جاء مع « الست الصغيرة » فاتن حمامة من تركيا حيث كانت تقيم عند جدها لكى تلتحق بأمها راقية ابراهيم وأبيها الثرى المصرى يوسف وهبى.. وفى بداية الفيلم نرى فاتن حمامة جالسة فى قصر جدها على شاطئ البوسفور تصيد السمك وتغنى بسعادة مطلقة : « اللعب يا سمك وأغمز بحنان .. محلاك ياسمك باللى أمان.. » .. ثم نسمعها تغنى بعد ذلك أغنية أخرى حرصا على تقاليد الفيلم المصرى التى لابد أن تقدم فى كل فيلم عددا من الأغاني والرقصات حتى لو لم يكن بين أبطال الفيلم مطربون.. فان فاتن حمامة تغنى بالدوبلاج بصوت مطربة أخرى كما فعلت راقية ابراهيم فى « عريس من استانبول.. » ولا يمكن متابعة موضوع الفيلم بسهولة.. فليس هناك خط درامى واحد نابع من البداية الضرورية للنهاية الضرورية.. وانما هناك مجموعة هائلة من الخطوط والقصص والمأسى المتضاربة والمتوازية أحيانا والتى يمكن حذفها غالبا .. ولابد طبعاً من استخدام أسلوب « الفلاش باك » للعودة الى ماضى الشخصيات لاكتشاف هذه المسألة المجهولة أو تلك.. بحيث تتعقد الخطوط المتنافرة حينما تلتقى تعقدا شديدا .. فيوسف وهبى المتزوج من راقية ابراهيم يعيشان فى قصرهما الفخم ومع جيش من الخدم ولا يبدو أن هناك ما ينقصهما على الإطلاق حيث يقضيان نصف الفيلم على موائد الشائى .. ولكن يوسف وهبى يواجه مشكلة.. هى وقوع احدى صديقاته الغانيات زوزو شكيب فى حبه.. ورفضه هو بالطبع لهذا الحب - فى كل أفلام يوسف وهبى تطارده النساء ويرفض هو - وفى احدى الصفات تخرج زوزو شكيب من صالون الرقص لتبكي فى التراس بين أوراق الشجر.. وهو المشهد الخالد فى السينما المصرية.. ويلحق بها يوسف وهبى لتعترف له بحبها ولكنهما يتبادلان عبارات حوار فخمة مثل معظم حوار أفلام يوسف وهبى.. حيث يقول لها : « حبك لى جريمة لا تغتفر.. أنا رجل تجاوزت سن الأربعين .. اذا يجب أن أتراجع.. » وتقول له هى : « مطلوب منى أن آمر شفقتى بالصمت.. » ثم نسمع عشيقها الذى يعد معها مؤامرة لسرقة أموال يوسف وهبى يقول عبارات كهذه : « اذا وجب الحذر .. صحت فراستك كالعادة .. وهى العبارات التى لا يستطيع يوسف كاتب السيناريو والحوار أن يتخلص فيها من الطابع المسرحى..

ويصبح لابد أن تكون للزوجة راقية ابراهيم مؤسساتهاى الأخرى.. ان أمها - نجمة ابراهيم - تعترف لها فى لحظة مرض بسر خطير فى ماضيها.. لقد حملت سفاحا من أحد عشاق صباها ووضعت ابنا هو أخ راقية ابراهيم.. وعلى راقية أن تبحث الآن عن أخيها - فاخر فاخر - الذى يعيش كابن للجنانينى القديم لكى تساعد سررا بالمال.. ولكن فاخر فاخر ابن شرير وفساد بالطبع

لأنه تربي وسط عائلة فقيرة.. فيحاول ابتزاز نفود أخته الأرستقراطية التي تزوره يوما في فندق مشبوه فيداهمهما الزوج يوسف وهبي الذي يظن أن زوجته تخونه فيقتل فاخر فاخر.. وتسجن الزوجة البريئة نون أن تبوح بالسر .. ويتزوج يوسف وهبي من زوزو شكيب التي تطارده من البداية طمعا في أمواله.. وتعود فانت حمامة الابنة البريئة من استانبول لتواجه بهذه الكوارث كلها . فيحاول عشيق زوزو شكيب المجرم الذي يدعى أنه أخوها أن يغري فانت لتزوجه .. ويعد عديد من الكوارث والصدمات والأحزان لا أنكرها بالضبط .. يكتشف البوليس المصرى أن البوليس الدولى يطارد زوزو شكيب وعشيقها المجرمين الخطيرين .. وفى نفس الوقت يستيقظ ضمير الجدة نجمة ابراهيم قبل أن تموت فتبوح بالسر الخطير .. أن فاخر فاخر هو أخ راقية ابراهيم وليس عشيقها .. وهكذا تتكشف كل الأسرار فجأة مرة واحدة وفى توقيت منضبط سينمائيا تماما.. بحيث تعود كل الأطراف المتشاحنة الى أحضان السعادة ويموت كل الأشرار ! ولكن لا تموت بالطبع هذه الموضوعات ولا هذا النوع من السينما .. بل تظل تعيش وتتجدد حتى سينما السبعينات التي عرفنا الآن من أين جاءت جنورها وتقاليدها !

● «سفير جهنم»

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٥. سيناريو وإخراج يوسف وهبي . تمثيل : يوسف وهبي . ليلي فوزى. فؤاد شفيق. عبد الفتى السيد . فاخر فاخر . قريوس محمد . كنت طفلا صغيرا أشاهد السينما كممتعة ساحرة خرافية ولا أفهم شيئا حينما كان يوسف وهبي فى قمته كواحد من أهم سينمائيى الأربعينيات وما تلاها .. ومن أول مذكراتى السينمائية فى تلك الفترة أن فيلميه «غرام وانتقام» و «سفير جهنم» بالذات أثارا ضجة هائلة عند عرضهما لأول مرة. الأول بسبب مأساة أسمهان التي ماتت قبل أن تكمل الفيلم وأدى ذلك الى الاقبال عليه عند عرضه اقبالا جنونيا .. أما «سفير جهنم» فلقد ظل اسمه المرعب يدهشنا ويروغنا ونحن أطفال ولم أدرك السبب إلا حين شاهدته فى أسبوع يوسف وهبي الأخير لأتخيل مدى الضجة التي كان لابد أن يثيرها فيلم كهذا بالنسبة لجمهورنا عام ٤٥ .. فيوسف وهبي بذكائه الخارق يقدم معالجة مصرية – كوميدية ومرعبة معا – لغاوست .. الرجل الذى عقد صفقة مع الشيطان يبيعه فيها روحه مقابل المال والسعادة . والرجل هنا هو فؤاد شفيق الذى كان أحد ممثلى الكوميديا التقليديين فى السينما المصرية والذى يعيش حياة فقيرة مع زوجته فرديوس محمد ويحلم بالثراء .. والشيطان فى هذا الفيلم هو يوسف وهبي الساحر الغريب الذى يعيش فى مملكة خاصة مليئة بالأسرار والآلات والأزوار القادرة على صنع المعجزات.. ويتم الصفقة بينهما لينتقل الرجل الفقير بأسرته الى حياة الثراء الخرافية حيث يحوله الساحر الى الطبقة الأرستقراطية حيث تتوالى الأحداث والمفارقات الكوميدية من ناحية.. ونزعة يوسف وهبي الاستعراضية من

ناحية أخرى.. فهو يلبس عباءة ويمارس طقوسا عجيبة يشوح خلالها ببديه ويضحك ضحكا هستيريا ويكثر عن أنيابه وأظافره ويخلق الناس أو يخفيهم بإشارة من أصبعه وينزع النار في كل مكان .. فهنا إمكانية هائلة لكي يصنع هذا الممثل العجيب كل الأشياء التي يحبها والتي يهر بها الناس والتي أصبحت جزءا من شخصيته الفنية .. وهو يقدم سريا من الحسان - بمقاييس ذلك العصر التي تبو مضحكة ومثيرة للدهشة هذه الأيام - ويقدم ليلى فوزى كنموذج للجمال وعبد الغنى السيد كنموذج للشباب حيث لا مانع أيضا من أن يغنى أغنيتين .. كما يقدم يوسف وهبى تجربة فى الصور المنظوم الأقرب الى الزجل.. وعددا من النكات اللفظية مثل : «الله على الدكارة اللي بيحرموا الخمرة ويحللوا البول » وهى النكات التى ضحك لها الناس من ٢٨ سنة وعادوا فضحكوا لها فى الأسبوع الماضى !

ولكن «سفير جهنم» يبدو رغم ذلك أكثر أقلام أسبوع يوسف وهبى تقدما وجراة من حيث مستواه التكنيكى - بالنسبة لقدرات يوسف وهبى كـمخرج - فقد قدم عددا هائلا من الحيل السينمائية والتصرفات السينمائية الذكية والجريئة التى ينفذها مخرجو اليوم بشكل أردأ .. وهذا شيء لم يحاولوا أن يتعلموه منه !

• «جوهرة» •

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٣ . سيناريو وإخراج : يوسف وهبى : تصوير : عبد الحليم نصر . تمثيل : يوسف وهبى . نور الهدى . زوزو . شكيب . فؤاد شفيق . فاخر فاخر . سميرة كمال . حسن فايق .

يقدم يوسف وهبى اكتشافه الفئائى الهام نور الهدى كما قدم اسمهان فى «غرام وانتقام» بعد ذلك بسنة واحدة.. وهو يضمن بذلك النجاح الجماهيرى لفيلمه حيث يترك أقبال جمهور السينما المصرية على الأغاني خصوصا من أصوات ممتازة بالفعل مثل نور الهدى وأسمهان .. ولكنه لا يسمح لاحدهما بأن تسرق منه الأضواء.. بل يظل هو محور الأحداث كلها وتدور كل عناصر الفيلم الأخرى من حوله لتؤكد أكثر .. وفى الفيلم ظلال من «بيجماليون» فهنا فنان يلتقط فتاة من الشارع ليصنع منها نجمة وليقع فى حبها وتقع فى حبه لولا بعض العقبات التى لا تحول فى النهاية دون انتصار الحب.. وقضلا عن أغنيات نور الهدى ذات الصوت القوى والقادر.. فان يوسف وهبى يقدم أيضا أغنيتين لعبد الغنى السيد ورقصتين لهاجر حمدي وقدر كبير من المواقف الكوميديا التقليدية من فؤاد شفيق وحسن فايق. وكالعادة تطارده زوزو شكيب بحبها الذى يرفضه هو ليقبى شخصية مثالية : فنان عبقرى يعزف البيانو ويؤلف الأوبريتات الموسيقية ويخرجها على المسرح .. وهى أوبريتات مضحكة بالطبع فى إخراجها السينمائى ولا تعدى المطربة التى تغنى متخشبة على المسرح أو فى الشارع أو حجرة النوم؛ ولا يخلو الفيلم بالطبع من

حكمة بليغة أو موعظة من المواقف التي تتردد على لسان يوسف وهبى طول الوقت .. مثل : «ياما فيه فقرا متشردين أشرف من أغنياء متيسرين» ! ..

● «بنت ذوات»

انتاج نحاس فيلم ١٩٤٢ . سيناريو وإخراج : يوسف وهبى . تصوير : عبد العظيم نصر . تمثيل : يوسف وهبى . راقية ابراهيم . بشارة وإكيم . ليلي فوزى . فاخر فاخر . عبد المجيد شكرى .

وهنا يترك يوسف وهبى جو العائلات الأرستقراطية التركية لينزل إلى الريف فى أبو المطامير .. ولكنه يجد نفسه أيضا أسيرا لقصر الاقطاعى الكبير بشارة وإكيم الذى يتصادق ولداه فاخر فاخر وراقية ابراهيم مع ولدى الخولى الفلاح الفقير فى ضيعته : يوسف وهبى ولىلى فوزى .. وفى أريحية نبيلة يربى الباشا الكبير ولدى الخولى مع ولديه ويعلمهما حيث يصبح ابن الفلاح شابا عبقريا بالطبع ومهندسا عظيما - يوسف وهبى - بينما يفسد ابن الباشا ويصبح شريرا بمجرد أنه غنى . ورغم أن بنت الباشا - راقية ابراهيم - عاشت عمرها كله تحب يوسف وهبى ابن الفلاح إلا أنها رفضت الزواج منه لأنه ليس من مستواها .. لكى يبقى هناك هذا «الصراع الطبقي» المضحك الذى يتمكن يوسف وهبى من خلاله من الزواج من حبيبته بعد ضياع ثروة أبيها ولكى يمارس تعذيبها عاطفيا وجسديا انتقاما «لطبقتها» الكاذبة رغم أنه تحول الى طبقة أخرى تماما .. ولكى يمارس أيضا عملية تملق مشاعر الجماهير بجمل فخمة يؤكد بها انتماءه للأرض وتمجيده للفلاح من خلال عبارات مثل «ما أكرم الفلاح» و«التراب ده اللى نشأت فيه لغاية ما بقيت بنى آدم» ومع أن المفهوم الخطير الذى يؤكد الفيلم فى أذهان الجمهور هو أن الباشا هو الذى جعل ابن الفلاح «بنى آدم» إلا أن هذا لا يمنع ابن الفلاح الذى أصبح «باشا» من نوع آخر من أن يقلب جلباب أبيه الفلاح هاتفا : جلابيك الزرقا هى العلم اللى بيورف على مصر من أيام الفراطة لغاية النهارده .. أنا مستعد أركع وأبوسها !» .

« المرأة التى غلبت الشيطان ! »

لم أقرأ قصة توفيق الحكيم التى يقال أن سيناريو هذا الفيلم مأخوذ منها .. ولكنى لا أتصور أن ما رأيته على الشاشة يمكن أن تكون له علاقة بالمفكر الرائد العظيم توفيق الحكيم .. أما لو كانت هناك هذه العلاقة وكانت القصة لتوفيق الحكيم فعلا فهى بلا شك عمل ردىء جدا - كما قدمت السينما على الأقل - بل لعلها أردأ أعماله على الإطلاق.. مع ضرورة الحذر من أن اسم كاتب كبير على عمل فنى ما لا يعنى بالضرورة أنه عمل جيد .. ومع ملاحظة أيضا أن كثيرا من أعمال توفيق الحكيم بالذات تكتسب قيمتها من بقائها كلمات مقروءة وتفقد كثيرا من هذه القيمة عند تحويلها الى السينما أو المسرح حيث تتميز بطابع ذهنى يعجز المدون عندنا أو كتاب السيناريو من تحقيق معادلها السينمائى..

وبعد هذه المقدمة الضرورية يصبح ممكنا أن نناقش فيلم «المرأة التى غلبت الشيطان» كعمل سينمائى مستقل عن هذا الكاتب أو ذاك.. يتحمل مسئوليته بالكامل كاتب السيناريو والمخرج يحيى العلمى الذى يبدأ بهذا الفيلم تحوله من مخرج تليفزيونى لا أعرف شيئا عن قيمته الفنية الى مخرج سينمائى أصبحت أعرف كل شيء الآن - من خلال أول أفلامه - عن قيمته السينمائية..

وإذا كان التليفزيون فى العالم كله يعطى السينما كثيرا من أفضل مخرجيها الشبان .. فإن التليفزيون المضرى بالذات يعتبر استثناء من هذه القاعدة.. فقد قدم عددا من أسوأ مخرجيها السينمائيين الذين قدم بعضهم عددا من أسوأ أفلامنا .. واختفى معظمهم بعد أول تجربة واستمر البعض الآخر بمجرد بعض الألعاب التكنيكية التى تعلموها من التليفزيون.. أو سقوطهم على الفور فى عجلة السينما التجارية التى تكفل لهم ضمان الخروج من قيلم للدخول فى فيلم ويلا توقف ..

ويحىى العلمى يبدأ تجربته السينمائية مستوعبا تماما لكل دروس السينما التجارية .. ومدركا تماما لاسرع وأضمن الوسائل لتحقيق فيلم تجارى يكسب الجمهور رأسا وفى هذه المرحلة بالذات التى تبلورت فيها بوضوح ملامح السينما السهلة التى تعطى للجمهور ما يطلبه بالضبط.. لكى

يستمر عرضها أسابيع عديدة تمتد الى شهور لا نهاية لها .. ما دام البعض قد انتفقوا على أن هذا هو ما لايد من اعتباره نجاحا .

وإذا كان المخرج الذي هو نفسه كاتب السيناريو والحوار لا يقدم حتى الالاعيب الشككية التي يحرص مخرجو التليفزيون على تقييمها في أول تجاربهم السينمائية .. فإن الفيلم يبقى تحت مستوى المناقشة سينمائية .. فالإخراج هو مجرد «التنفيذ» الذي لا يخرج كثيرا عن «تصوير» اللقطات بأى شكل وبأى زاوية وبأى حركة كاميرا وبأسلوب لا يختلف كثيرا عن «الفيديو» ولكن بالألوان هذه المرة .. والمونتاج هو مجرد تركيب اللقطات ثم ترتيب المشاهد حسب تتابع أرقامها .. والسيناريو هو مجرد رواية الصنوعة بقدر كثير جدا من الحوار يحاول أحيانا افتعال السخرية وخفة الدم ثم الموعظة الحسنة . مع محاولة استخدام تكتيك السيناريو الحديث الشائع الآن فى السينما «الجديدة» فى العالم من حيث تداخل الأزمنة واستخدام «فلاشات»/الصوت والصورة .. والتمثيل هو مجرد «أداء» هذا كله بالتشجيع الكافى المليونيرامى والضحك والبكاء بحيث يصبح حتى ممثل جيد مثل عادل أدهم مجرد «عروسة» بخيوط تؤدى دور الشيطان . وكل شىء فى الفيلم كاذب ومزيف ومفتعل ولا علاقة له بالواقع هنا ولا فى أى مكان سوى أن الأبطال يحملون أسماء شفيفة ومحمود .. ولكن اللعبة الخطيرة التى يلعبها الفيلم هى تحقيق أقصى حد من الاستغلال التجارى بالعزف على نغمتين يتحقق من جمعهما معا أكبر قدر من الذكاء التجارى الرهيب .. وهما نغمتا الجنس والدين .. وصانعو هذا الفيلم يستغلون النغمة السائدة استغلالاً بالغ الجراءة .. فلا مانع عندهم من أن يملأوا النصف الأول من الفيلم بكل المايوهات المكنتة وقمصان النوم والأجساد العارية والتلوهات الجنسية والرجال الذين يقبلون أقدام النساء والراقصات والكباريات .. ثم يحشدون النصف الثانى بأسوأ وأحقر استغلال ممكن للدين والحج والآيات القرآنية التى يثلوها عبد الوارث عسر فيجن الجمهور من التصفيق ويبكى ورعا ويضحك صانعو الفيلم من عائد الشباب .. وغفر الله لنا ولهم ..

الحب ساعة الغروب !

منذ عدة سنوات ونحن نسمع عن فيلم «زمان يا حب» الذى يعود به فريد الأطرش الى السينما مرة أخرى.. وفريد الأطرش كان مطربا كبيرا يملك شعبية ضخمة.. وعلى المستوى السينمائى كانت أفلامه من أنجح الأفلام الغنائية على امتداد ثلاثين سنة.. ورغم كل ما عاناه فريد الأطرش خلال السنوات العشر الأخيرة من أزمات المرض وتقدم السن فإن من الصعب عليه كلفنان أن يتوقف عن العمل فى السينما .. وهذه مسألة يمر بها كل الفنانين بحيث لا يملك القدرة على التوقف فى الوقت المناسب إلا القلة النادرة من الأذكىاء ! أو الأقوياء.. وفى الفن فإن العبرة ليست بالسن بالطبع.. ولا أحد فى العالم يستطيع أن يوقف فنانا عن العمل ما دام يملك القدرة على العطاء.. فشارلى شابان الذى تجاوز الثمانين ما زال يفكر فى مشروعه السينمائى القادم .. ولكن شابان كان عاقلا بحيث يتوقف عن تمثيل دور المتشرد الفيلسوف الذى يضحك الناس بقبعته وحذائه المشهير.. وإنما مع كل مرحلة من مراحل تقدم عمره كان يغير أنواره ويمنح نفسه شخصيات جديدة حتى توقف عن التمثيل نهائيا وكاد أن يتوقف عن الإخراج أيضا .. فالمهم أولا القدرة على العطاء.. ثم القدرة على عطاء ماذا وترك ماذا ؟ ..

والذى لا شك فيه أن أحدا لا يستطيع أن يطالب فريد الأطرش بالتوقف عن الغناء.. ولكن لا ينتقص منه إطلاقا أن يتوقف عن الظهور فى السينما .. بل لعل هذا أفضل لرصيده الماضى الذى كان يهم بعض الناس كثيرا.. وليس هذا أمرا يصدره أحد الى فريد الأطرش .. وإنما تفرضه السينما نفسها .. كما يفرضه الزمن والصحة والصورة التى ظهر بها فى فيلمه الأخير .. وهى صورة لم تكن تتناقض مع أى شىء لو أن فريد عرف كيف يختار لنفسه دورا غير دور الفتى العاشق والمعشوق الذى ظل يلعبه ثلاثين سنة .. فلا يمكن لفنان فى العالم أيا كانت موهبته أو جماهيريته أن يلعب دورا واحدا لثلاثين سنة.. ولقد ولدت أنا لأحب أفلام فريد الأطرش التى كانت تتمتع بقدر كبير من خفة الدم ولكى أراه يغنى ووراءه عدد من الراقصات وحوله عدد آخر من الفتيات يرجونه : - غنى يا وحيد.. ثم يتصايحن ويغرقتن بالقبيلات بعد كل أغنية .. ولكنى لست مستعدا وقد أصبحت فى هذا السن أن أراه يفعل نفس الشىء .. وأعتقد أن كثيرا من أشد

معجبي لم يعوبوا مستعدين لذلك أيضا.. وإذا كان هذا المطرب أو ذاك يصمر على الظهور في السينما رغم أى شيء .. فهذا من حقه .. وإذا كان مصمما على الغناء.. فهذا طبيعى.. ولكن عليه فقط أن يغير صورته أمام الناس باستمرار .. وأن «يلبس لكل وقت توبه» كما يقولون عندنا في البلد.. وهذا هو الزكاء السينمائي .. فأنت تستطيع أن تغير ألوانك ومواقفك في السينما باستمرار ويظل يقبك الناس.. ولكن غير معقول أن يظهر فريد الأطرش سنة ٧٢ في فيلم تتهاافت عليه فيه زبيدة ثروت .. ثم تنافسها في حبه ليلي طاهر .. ولقد أحس فريد الأطرش بلا معقولة هذه الحكاية فاعترف في إحدى عبارات الحوار التي تمكنت من سماعها وهي عبارات نادرة جدا بسبب حوار الفيلم كله غير المفهوم وغير المسموع .. قال إنه يترك فارق السن بينه وبين زبيدة .. طيب لماذا وافقت على أن تحبك في الفيلم إذن ؟ بل لماذا هذا الفيلم كله أصلا ؟

ولكن المسؤولية تقع أولا وأخيرا على عاطف سالم مخرج الفيلم .. ليس فقط لأنه قدم أسوأ مستوى لإخراجه وأسوأ مستوى لفريد الأطرش .. وأسوأ مستوى لأى شيء آخر اشترك في الفيلم .. وإنما لأن عاطف سالم وهو مخرج ذو خبرة لم يستطع أن يغير شيئا على الإطلاق من أفلام فريد .. ولم يستطع أن يترك حكمة الزمن كمخرج .. ولم يقدم شيئا واحدا جديدا على ثلاثين سنة من هذه الأفلام . بل لم يفكر حتى في أن يتناول أغنية واحدة تناولا جديدا .. فعندما يخطر ببال المطرب أن يغنى .. فإن من حقه أن يغنى .. وأيا كان المكان أو الزمان الذي تنتابه فيه هذه الرغبة.. فإن فرقة من الاولاد والبنات تنشق عنهم الأرض أو البحر أو الجبل ليرقصوا من حوله ثم يهجمون عليه مهنتين بعد الأغنية .. وهذا شيء لم يعد معقولا .. كما أنه ليس معقولا أن تقضى ساعتين في فيلم نصفه بالضبط سيارات تمشي في طرق لبنان ونصفه الآخر لقطات للشمس الحمراء ساعة الغروب.. مما جعل الفيلم مليئا بغروب أشياء كثيرة !

مقالات عام : ١٩٧٤

«البنات لازم تتجوز»..

البحث عن شخصية لطرب جديد

فى فيلم «البنات لازم تتجوز» يستفزك أولا أن العنوان لا علاقة له بالفيلم .. وتستفزك ثانيا قصة فى بداية الفيلم لا علاقة لها بكل ما يحدث بعد ذلك عن سباق دخل بيتا لاصلاح ماسورة فاغتصب الخادمة.. وهى نفس عقدة فيلم «الرجل الآخر».. ويبدو أن السينما المصرية اكتشفت فجأة هذا الموسم أن السباكين هم سبب خراب كثير من بيوتنا.. ثم يستفزك للمرة الثالثة فى هذا الفيلم أن هناك عائلة مصرية قابعة فى بيتها الأنيق طول النهار على كرسي فوتي.. الأب رشدى أباطة والجد يوسف وهى بالروپ دى شامبر .. نون أن يصنعنا شيئا على الاطلاق سوى متابعة العلاقات الخاصة لابنى العائلة الشابين نجلاء فتحى وفكرى أباطة الطالبين فى الجامعة.. رغم أن مستوى العائلة البورجوازية المستريحة لا يوحى أبدا بالتمعصب أو ضيق الأفق.. ورغم أن الجد على العكس يبدو انسانا متفتحا.. فان الأب (رشدى أباطة) يفاقمنا بتجهمه الشديد تجاه كل شىء.. فهو أولا يقدم على تصرف مضحك عندما يستنرج السباق ثم يرغمه على الزواج من الخادمة التى اعتدى عليها.. فهذه مسألة أخلاقية تجاوزها السباكون والخادما معا ! ..

ورغم أن صياغة السيناريو جيدة ومتناسكة وتقدم نموذجا لفيلم جاد يعالج موضوعا جادا إلا أن اختيار الشخصيات التى يدور حولها هذا الموضوع كان اختيارا خاطئا فى غالبه.. فلقد حاول الفيلم أولا أن يقنعنا أن عائلة نجلاء فتحى عائلة متوسطة رغم مستوى ديكور البيت المرتفع .. ولكننا رأينا الأب رشدى أباطة يثور ثورة عارمة عندما أحببت ابنته مدرس موسيقى شابا يسكن فوق السطوح ..

وتحولت المسألة بهذا الشكل الى مشكلة فوارق طبقية.. ولست أنرى لماذا تصر أفلامنا باستمرار على أن يحب الشباب الفقير فتاة غنية أو العكس .. ولماذا لا يحب الفقراء بعضهم أحيانا؟

ولكن أحسن ما فى الفيلم هو رسمه الجيد لشخصية الفتاة الجامعية التى تواجه مستقبلها

بشجاعة وبمسئولية كاملة وتدافع عن حبها وحريتها بإختيار كامل.. فهي تترك بيت العائلة وتتزوج حبيبها الفقير وتعيش معه على السطوح وتواجه كل الضغوط المادية والعائلية ببطولة حقيقية.. وهي نموذج حقيقي يعيش وسط شبابنا الآن بالفعل..

وعلى هامش هذا الموضوع الرئيسى يقدم الفيلم موضوعا فرعيا آخر عن الأخ الذى يفرض سيطرته ورقابته الأخلاقية على علاقات أخته ويسمح لنفسه بما لا يسمح لها به من حق الحب والحرية.. وهو نموذج مصرى تماما أيضا.. ولكن الاقتتال والمباشرة يبدآن حينما يقع هذا الأخ نفسه فى حب فتاة فقيرة فيرفض أبوه فكرة زواجه منها لنفس الفوارق الطبقية.. ورغم أن بيت الفتاة ومستوى سلوكها يبدو طيبا فإنها لكى تحقق المستوى المادى الذى «يرفعها» لمستوى الشاب تنصرف ببساطة شديدة وبون أى مبررات حقيقية وبمجرد أن تسمع نصيحة إحدى صديقاتها الداعرات بأن تمارس «الدروس الخصوصية» مقابل خمسة جنيهات للحصنة.. وفجأة نرى هذه الفتاة الطيبة تتحول الى غانية عريقة .. لمجرد أن الفيلم يريد أن يسخر من مفهومنا الخاطئ للشرف .. !

لقد كان يمكن لهذا الفيلم أن يصبح فيلما جيدا لو أنه ركز على موضوعه الرئيسى الجيد وهو كفاح فتاة جامعية من أجل فرض حبها على تقاليد عائلية متحجرة.. ولكنه انتهى نهاية سيئة جدا لمجرد أن بطله مطرب.. فكما حدث فى كل أفلام عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الطليم حافظ فقد رأينا الصنعة التقليدية عن المطرب الفقير المغموّر الذى ينتج فجأة وتحل كل مشاكله المادية والعاطفية بمجرد أن يغنى فى الاستعراض الأخير الشهير الذى لابد أن تنتهى به كل أفلامنا الفئائية.

ومن هنا فنحن نرى أحمد السنباطى مطربا بائسا مرفوضا من الجميع ولكن يتم اكتشافه فجأة بطرق سحرية فيغنى فى حفل عظيم جدا يذاع فى الراديو حيث تدوى الصالة بالتصفيق ويولد نجم جديد بينما تلد زوجته فى نفس اللحظة!

إن أحدا لا يدرى كيف قويل أحمد السنباطى بهذا الرفض كله طوال الفيلم ثم نجح هذا النجاح المفاجئ بمجرد أن غنى فى إحدى الحفلات .. ولكن الأكيد أنه لم ينجح فى الفيلم رغم صلاحيته الكاملة للكاميرا وقدرته الواثقة على التحرك أمامها.. فمشكلة أحمد السنباطى أن الذين قدموه فى هذا الفيلم فشلوا فى أن يعثروا له على شخصية يواجه بها الناس كمطرب وكنجم سينما جديد.. فصوته ضعيف الامكانيات بشكل واضح.. وعجزه عن العثور على لحن متميز من الألحان واضح أيضا .. فنحن نراه يلبس ملابس لامعة ويعزف على الجيتار ويرقص فتتصور أنه الفيس بريسللى.. ولكننا نفاجأ بالهان رياض السنباطى التى تذكرنا بألم كلثوم أحيانا ويعبد الطليم حافظ أحيانا.. وأخطر ما يواجهه أى مطرب شاب يريد أن ينجح فى السينما هو أن يحدد نفسه أولا لشخصية ولونا فى الغناء وأسلوبا فى الظهور أمام الناس.. ولا يمكن أن «تركب» لحن

رياض السنباطي على «شكل» و «صوت» ابنه الذي يريد أن يمثل نوعا مختلفا تماما من الفناء وأن يعبر عن جيل مختلف تماما أيضا ..

أن الفيلم رغم كل الإمكانيات المتاحة له يفشل في تحقيق أى مستوى سينمائي جيد .. ففضيلته الوحيدة هي الجدية والبعد عن الابتذال والتصوير الرائع بالألوان الذي يؤكد من جديد أن مستوى المصور العظيم عبد العزيز فهمي ما زال أكبر من مستوى الأفلام التي يضطر للعمل بها .. وإن كان قد أغرق أحيانا في استخدام بعض تأثيرات الألوان والعدسات و«الفلوهات» في مقدمة الكادر وهي تأثيرات استهلكها ليلوش .. وعبد العزيز فهمي أكبر منها بكثير .. رغم أنه مسئول الى حد كبير عن اضاءة الاستعراض الأخير اضاءة خافتة جدا أضعفت تأثير الاستعراض كله .. وإن كان التصوير الجيد لا يستطيع وحده أن ينقذ شيئا من مستوى الإخراج المتواضع جدا والذي بدا عاجزا عن تقديم أسلوب سينمائي متميز .. ولكن الغريب هو رداءة مستوى الاستعراضات الراقصة في فيلم من إخراج على رضا .. تبقى ملاحظة عن أداء نجلاء فتحي الجيد وهو أفضل ما في الفيلم ويؤكد أنها تتقدم باستمرار كممثلة وليست مجرد ندية جميلة ..

وملاحظة أخرى للممثل الشاب محيي اسماعيل .. فإذا كان الفيلم كله قد حاول في البداية أن يقلد «زوزو» .. فإن على محيي اسماعيل نفسه أن يتخلص من «عقدة زوزو» وأن يختار بين نور المضحك أو الشرير ويستقر على أحدهما .. فإن قدرته بلا شك أكبر من كل ما يفرض عليه الآن! ..

« الرجل الآخر » مخرج جديد .. ولكن !

يؤكد محمد بسيوني في فيلمه الأول كمخرج «الرجل الآخر» أنه استفاد كثيرا من خبراته النظرية وحاولها الى ثورة حرفية واضحة.. فهو مخرج متمكن بالفعل يملك لغته الخاصة وفهمه لامكانيات السينما .. وهو يبدو متميزا بالذات في تحريكه للكاميرا وقدرته على تحقيق «التكوين» السينمائي الجيد والنقلات الذكية وكل هذا يعني أننا كسبنا مخرجاً جيداً على المستوى التكنيكي يحقق مستوى طيباً بالنسبة لأول أفلامه ..

ولكن هذا نفسه هو ما يدعو للحزن عندما يضيع هذا المخرج قدراته هذه في موضوع مثل «الرجل الآخر» الذي يتحمل مسئوليته الأساسية باعتباره كاتب القصة وشريكا في كتابة السيناريو مع الكاتب الشاب مصطفى بركات .. فهذه هي مشكلة أفلامنا الجديدة كلها.. أنها لا ترى ماذا تقول .. وأنها تتباعد عن كل مشكلات مجتمعنا الحقيقية لتختار موضوعات شاذة ومفتعلة لكي تفرق فيها مواهب كل العاملين فيها ..

فمن يمكن أن يتصور صحفيا شابا مثقفا ويبدو متحررا أيضا .. ويحرق باب «مشاكل القلوب» الذي يحل فيه مشاكل قرائه .. يقاها يوما بسباك يفتصب زوجته في غيابها .. فيظل طوال بقية الفيلم كلها يعذب نفسه ويعذبنا معه بحثا عن اجابة لسؤال ساذج مثل «شرف المرأة ما هو ؟» أنها مسألة كنا نعتقد أن يوسف وهبي استهلكها في أفلامه ومسرحياته وحسمها من زمن حينما قال «شرف البنت زى عود الكبريت» .. ولكن بعد خمسين سنة تعود هذه المشكلة فتصبح الموضوع الرئيسي لفيلم مصري في السبعينيات !

والمضحك أن المشكلة كلها لا علاقة لها بالشرف.. فالزوجة السعيدة جدا مع زوجها الذي تحبه لم ترتكب أى خيانة مخلة بالشرف .. فالرجل السباك بخل الشقة في غياب زوجها وهاجمها بالقوة واغتصبها .. فما الذي يمكن أن يخدش شرفها الخاص أو أى شرف آخر ؟

ولكن المشكلة بالنسبة لكاتبى الفيلم هي أن مفهوم الشرف ليس مرتبطا بالخيانة أو المقاييس الأخلاقية.. وإنما بمجرد حدوث «الفعل الجنسي» نفسه بمعناه العضوى البحث حتى لو انتفت مسئولية أو ارادة المرأة فيه تماما .. وهى مسألة كانت تشغل الرجل الشرقى عموما في وقت ما ..

ولكن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية الهائلة اجتاحت هذا المفهوم الساذج .. والمرأة المصرية نفسها تجاوزته من زمن .. وهي مشكلة لم تعد تؤرق أحدا .. وإذا كان لابد أن نحصر أنفسنا دائما في أفلامنا في مشاكلنا الجنسية .. فحتى هذه المشاكل نفسها قد تغيرت وأصبحت في حاجة الى من يناقشها بشجاعة..

ولكن مسألة مضحكة جدا أن نظل طوال فيلم كامل نرى صحفيا يبحث بسيارته عن سمكري.. ثم أن نسمع هذا الصحفي يريد بعذاب شديد جدا سؤالا جاءه من أحد قرائه : «شرف المرأة ما هو ؟ .. الباحث عن معنى الشرف » .. ثم تتحول النكتة الى كارثة عندما نكتشف أن هذا الباحث عن معنى الشرف مهندس عظيم في عمر كمال الشناوى.. سرعان ما يلتقى بصلاح نو الفقار ليقطعا معا شوارع القاهرة كلها ليناقشا موضوع شرف المرأة ما هو .. بينما كانت المرأة نفسها تضحك في الصالة .. لأنها كانت قد وصلت الى الاجابة من زمان !!

« الشياطين والكورة » تحليل نجم كوميدي

هناك أفلام لا يمكن تصويرها بدون نجم ما .. فكما لا يمكن تصوير «آخر تانجو في باريس» بدون مارلون براندو.. لا يمكن تصوير «الشياطين والكورة» بدون عادل إمام ! .. والقياس مع الفارق طبعا .. والفارق هنا هو بين السينما المصرية والسينما العالمية .. وليس بين عادل إمام ومارلون براندو !!

فلولا الطاقة الكوميديّة الخارقة التي يملكها عادل إمام والتي يفجرها في كل لقطة يظهر بها لما أمكن أن يحتمل أحدا هذا الفيلم .. بل لما أمكن حتى أن يثير الفيلم ابتسامة واحدة رغم افتراض أنه فيلم كوميدي.. أن هذا الفنان يمتلك قدرة عبقرية بالفعل على الاضحاك لا يمتلكها إلا عدد قليل من نجوم الكوميديا في السينما العالمية.. وفي تقديري الخاص أن عادل إمام لا يقل عنهم في وجه من الوجوه.. وأنه على العكس لو وضع في ظروف وإمكانات السينما العالمية لتفوق على بعضهم.. أنه ينكرني بالممثل العظيم بيتر سيلرز 'لا من حيث الأسلوب وإنما من حيث القدرة على تفجير الكوميديا ليس حتى من المشهد أو الموقف أو الموقف الحوار .. وإنما من داخل شخصية الفنان نفسه .. حيث يبدو أن داخل كل منهما منجم من القدرة على تفجير الضحك من لا شيء .. فهناك «أبوات خارجية» يملكها الممثل الكوميدي عادة ويستخدمها لاضحاك الناس.. وفي السينما المصرية مثلا تتبع الكوميديا عادة من النكتة اللفظية أو من الحركة الجسدية التي تصل أحيانا الى ضرب الشلاليت.. وعادل إمام نفسه يستخدم هذه الأدوات أحيانا.. ولكنه يكون في أسوأ حالاته حينذاك وتهبط بقدراته على الفور .. بينما يكون في قمته حينما يستخدم فقط وسائله الذاتية التي تنبع من داخله هو والتي لا يستطيع أحد أن يكتبها أو يرسمها له .. ولعل هذا هو سر تفوق وانتشار عادل إمام في السينما المصرية .. فهي سينما فقيرة جدا في مواهبها الكوميديّة .. وهي في ذاتها كله كانت تعتمد على «النجم» نفسه وليس على قدرة المخرج أو الكاتب على خلق المشهد أو الموقف الكوميدي ..

واستطاع عادل إمام أن يفرض نفسه بحكم قدرته على اضماء عنصر الضحك على أي مشهد باهت وأحيا أي موقف ميت .. فيكفي أن تراه لكي تضحك .. ليس لأن ملامحه الشكلية مضحكة

فهذه موهبة أى ممثل رخيص .. وإنما لآنك تكون واثقا أنه لابد سيفاجئك بتصرف مضحك .. حتى لو لم يكن تصرفا نابعا من طبيعة المشهد نفسه .. ولعله اكتسب هذا الارتجال من عمله فى المسرح .. ولكنه فى السينما قد تصبح له أخطاره .. وهذا ما يجب أن يحذر منه عادل امام وان كان لم يحدث الآن أن هبط بمستوى أى مشهد من مشاهد أفلامنا الهابطة أساسا والتي لا يمكن الهبوط بها أكثر من ذلك .. بل ان عادل امام على العكس قد يملك السبب فى تصرفه الشخصى هذا وهو أنه يتعامل مع مشاهد غبية وفاقدة العنصر الكوميدي وهذا صحيح الى حد كبير .. ولكن ما أحب أن أحذر منه عادل امام هو أنه يمكن أن عاجلا أو آجلا أن يكرر نفسه لو لم يصدق فى اختيار أدواره .. فلقد وصل الآن الى مستوى يسمح له بأن يرفض .. أنه فى فيلم «الشياطين والكورة» مثلا يستخدم بعض «إيفيات» نوره فى مسرحية «مدرسة المشايخين» مثلا .. بينما يملك بالتأكيد قدرات لم يستخدمها بعد لأن الأدوار التي يؤيها حاليا لا تفجر طاقته كلها .. بل أنى واثق من قدرته على أداء الأدوار الجادة أو حتى التراجيدية نفسها وهذا ما يمكن أن يصبح مثيرا فى عادل امام ..

هل هناك شىء آخر فى «الشياطين والكورة» غير عادل امام ؟

هناك «الكورة» نفسها طبعاً .. فالفيلم يحسه التجارى الذكى يريد أن يستغل هوس الكورة .. ولقد كان يستطيع أن يصنع حتى من هذا شيئا موضوعيا ذا قيمة .. ولقد كانت لديه البذرة بالفعل فى الأسرة المنقسمة على نفسها حيث تشجع الأم نبيلة السيد الاهلى ويشجع الأب عماد حمدي الزمالك وحيث يرفض الأب تزويج ابنته شمس البارودي من اللاعب الاهلاوى حسن يوسف .. كان هذا الخيط صالحا لمناقشة موضوع التعصب الكروى مناقشة موضوعية ولو على هامش القدر الهائل من الضحك .. ولكن الفيلم يقلت من يده هذه الفرصة الهائلة التي كان يمكن أن تمنحه قيمة ويرفض التعامل مع الكلمة إلا من حيث كونها وسيلة غوغائية لجذب الجمهور للفيلم بمجرد الفاتلات الحمراء والبرج والاستناد وكابتن لطيف وبعض اللقطات التسجيلية السريعة للاعبى الكرة .. ويبدو أن السينما المصرية حتى حينما تجد الفرصة فانها ترفض رفضا باتا أن تقول شيئا جادا غير : «بص شوف .. كيمو بيعمل ايه » !!

« قاع المدينة » البحث عن أزمة عبد الله

رغم ازدهار برنامج حسام الدين مصطفى السنوي - وربما اليومي - بالأفلام.. فإنه يخطر ببالنا أحيانا أن يقدم فيلما جيدا عن قصة انجيب محفوظ مثلا .. ويعهد بكتابة السيناريو لأحمد عباس صالح .. وتكون هذه بالفعل أفضل أفلام حسام .. لأنه يضطر مع الموضوع الجيد والسيناريو الجيد أن يقدم أحسن مستوياته كمخرج.. ولكن هذه «الحالة النادرة» لم تتكرر مع قصة يوسف ادريس «قاع المدينة» رغم كل ما تعطيه من إمكانيات فيلم جيد.. ورغم أن السيناريو لأحمد عباس صالح أيضا إلا أنه يتحمل المسؤولية هذه المرة مع المخرج .. فلا شيء في الفيلم يحمل أعماق القصة الأصلية البعيدة .. ولا حتى أزمة القاضى عبد الله الشخصية فى بحثه عن الحب والأمان وتخبطه من علاقة الى علاقة يقتلها جميعا جوعه الى الشبع العاطفى الذى يلخص جوعه الى أشياء كثيرة أخرى.. مع احساسه بتقدمه فى السن وفقدانه حتى للقدرة الجنسية .. لقد اختفى كل هذا من الفيلم الذى أخذ من القصة «رائحتها الجنسية» فقط .. فتحول بناء درامى كامل يستمر نحو ساعتين الى مجرد انتقال الكاميرا مع عبد الله من شقته الخاصة حيث يواجه تجربته الجنسية المريرة مع خادمتها شهرة التى يمثل سقوطه معها نوعا من سقوطه الاجتماعى والطبقى الكامل .. الى شقة نانا المفتوحة دائما «على البحرى».. والتى تقبله أو ترفضه طبقا لقوانينها الخاصة غير المفهومة .. وبإستثناء المرات القليلة التى خرجت فيها الكاميرا الى الحياة الحقيقية المحيطة بهذه الشخصيات الثلاث المعلقة .. فاننا كنا محاصرين فعلا وطول الوقت بين شقة شهرة وشقة نانا.. مغامرة جنسية مع هذه ومغامرة مع تلك على التوالي..

ولكن حتى هذا الاغراق فى الطابع الجنسى للفيلم لم ينجح فى تفسير أهم مفاتيح شخصية البطل وهو عجزه الجنسى الذى لا يمثل بالنسبة ليوسف ادريس مجرد العجز الجنسى بقدر ما يمثل عجز شخصية بهذا التركيب الطبقي والفكرى عجزا كليا عن مواجهة الواقع - مع عنصر تقدمه فى السن - واحباطا كاملا على كل المستويات وبالمعنى الشامل للاحباط ..

ومن هنا يبدو عدم ملاحة محمود ياسين للدور رغم تفوقه فى أدائه .. لأن الماكياج الساذج فشل فى اقناع الناس بتقدمه فى السن الذى يمثل عاملا أساسيا فى تركيب شخصيته.. ولكن

حتى مشكلة عجزه الجنسي ظلت لغزا بالنسبة للجمهور العادى.. رغم أن السيناريو لجأ الى ذكرها مرة بالحوار المباشر عندما قالت الخاتمة لعبد الله : انت باين عليك مالکش فى الحكاية دى! .. ولم تكن هذه إلا نكتة تفرقع فى الصالة رغم أن هناك أساليب سينمائية عديدة أخرى لايضاح أزمة البطل بشكل أعمق وأكثر تهنيدا ..

وكان من الطبيعى أن تصبح شخصية نانا فرصة هائلة لتقديم كمية من الاثارة المبهرجة وبسطيح شديد يجعل من السيدة نانا كائنات جنسيا خرافيا كل شىء فيها مصبوغ بالألوان الفاقعة ولا تتوقف لحظة واحدة عن الرقص وممارسة الجنس وتدخين المخدرات أحيانا وشرب الخمر فى كأس ضخم حاول حسام مصطفى أن يستغله فى تقديم بعض الالاعيب السينمائية مثل تصوير المشاهد المثيرة من وراءه وعلى موسيقى الغابة .. ويبدو أن السيدة نانا «ماعدناش وقت» لدرجة أنها تبدأ باستقبالك بالرقص المثير من مجرد وقوفك على باب شقتها المفتوح وأمام الناس وكائنات فى احدى حفلات «الأورجى» فى المجتمعات الوثنية القديمة أو فى أطع سرانديب حى «سوهو» بلندن .. ولكن من هي نانا ؟ وما الذى تمثله بالنسبة لعبد الله؟ وما الذى تمثله بالنسبة لمجتمعنا كله ؟ لا السيناريو ولا الإخراج يعتبر نفسه مطالبا بتفسير أو تعميق شىء من هذا ..

ولو اننا استطعنا أن نغض النظر عن استخدام المخرج لموسيقى انيو موريكوى الشهيرة جدا فى فيلم «الطيب والشرس والقيبح» والتي لا يمكن أن تناسب فيلما كهذا.. وعن النوق البالغ البشاعة فى كل ما يتعلق «بالمناظر» من نيكور وأكسسوار وألوان.. ثم التصوير فى قصر اسماعيل وهبى الذى لا يمكن أن يكون بيت قاض عادى.. فانا نواجه فى الفيلم عدة مشاهد جيدة جدا .. فالغريب أن حسام مصطفى يبلغ قمته فى المشاهد الخاصة بالخاتمة شهرت.. والسيناريو يجيد رسم هذا الجانب ويعمقه الى أقصى جد .. فهناك تحليل مقنع لظروف شهرت مع أطفالها وزوجها المريض المقون.. ومشهد اقتحام القاضى عبد الله لبيت شهرت فى الهى الشعبى لضبط الساعة المسروقة تحفة سينمائية حقيقية تؤكد أن حسام مصطفى يمكن أن يمارس «الواقعية» أحيانا.. ولو بالشكل ..

ان القيمة الحقيقية الوحيدة فى هذا الفيلم هى المثلة العظيمة نادية لطفى التى تؤكد بعض أدوارها أن مواهبها أكبر من كل الأفلام التى تشترك فيها.. وأنها فقط فى حاجة الى دور جيد ومخرج جيد.. وهى فى «قاع المدينة» تقدم أفضل مستوياتها كمتلة .. وترتفع فى بعض المشاهد بمستوى الفيلم كله وبمجرد النظرة الصامتة أحيانا.. أن قدرتها الرائعة على التعبير ترتفع بها وبالفيلم من «قاع المدينة» إلى قمته !

«الأبرياء» كيف .. ولماذا ؟

عندما قدم محمد راضى فيلمه الروائى الطويل «الحاجز» كان هناك اجماع بين النقاد والمتفرجين معا على أن السينما المصرية كسبت مخرجا شابا يملك لغته السينمائية الجديدة والمتقدمة بالنسبة للمستوى المتخلف المكرر للسينما التقليدية.. وكانت كل الاعترافات التى واجهها «الحاجز» اعترافات حول الموضوع واغراقه فى التجريد والعمومية والاسترسال الفلسفى فى اللاشئ ..

وفى فيلمه الثانى «الأبرياء» يكرر محمد راضى نفس الغلطة .. ويضع نفسه فى نفس المأزق .. ولا أحد يدري كيف ولماذا ؟ فمحمد راضى واحد من أنكى شباب السينما الجديدة وأكثرهم قدرة وطاقة بلا شك.. وقد لعب دوراً كبيراً فى معركة ميلاد وتدعيم حركة السينما الجديدة فى مصر فى السنوات الخمس الماضية .. ووقف الى حد كبير وراء محاولات عدد من زملائه الشبان البحث عن فرصة وعن مكان .. وكان المنطق الطبيعى أن يقف وراء نفسه أيضا وأولا.. ولكن الغريب أنه فى محاولاته الخاصة بيدد طاقته وموهبته التى لا شك فيها فى موضوعات لا يمكن أن تخدم مخرجا جديدا يقدم نفسه للناس لأول مرة ..

إن مستوى محمد راضى كمخرج يزداد نضجا وفهما بلا شك فى «الأبرياء» وتوظيفه لامكانيات السينما كوسيلة تعبير يزداد خبرة وتعقلا .. ولولا اسرافه فى استخدام حركة الكاميرا أحيانا .. ولولا الاسهاب الشديد والايقاع البطئ الذى يتحمل مسئوليته المونتير أحمد متولى مع مخرج الفيلم .. لتمكن أن يحقق الفيلم مستوى فنيا متقدما من حيث قدرة راضى كمخرج على توظيف الكاميرا والتكوين والديكور الجيد الذى يحقق أحسن مستويات نهاد بهجت حتى الآن .. والتصوير الذى يقدم أيضا أحسن مستويات المصور الموهوب رمسيس مرزوق الذى يؤكد فلما بعد فيلم قدرته وثقافته وفهمه لوظيفة التصوير السينمائى واستخدام الإضاءة والاكوان استخداما لا يحقق الزخرفة الشكلية كما تفعل أفلامنا الملونة حتى الآن .. وانما يحقق التعبير الفنى والدرامى الوامى الذى يصبح جزءا عضويا أساسيا من بناء الفيلم ..

لقد تحقق هذا كله فى «الأبرياء» وبصورة جيدة سينمائيا .. ولكن السينما كما قلنا مرارا

ليست مجرد «تعبير بلغة سينمائية متقدمة».. وإنما هي «تعبير عن شيء».. فما هو الشيء الذي يمكن أن يعبر عنه فيلم يقدم ألف قصة وقصة عن فتاة ريفية أحببت فنانا بوهيميا من المدينة ومات.. فاستغلها قواد لتمارس الدعارة لحسابه ست سنوات لا أحد يدرى كيف .. ثم تتبرع بكليتها لمرضى شاب يحبها وتحبه أيضا.. ولكن القواد الشرير يقتلها فى النهاية لتلتقى بحبيبها الفنان الميت فى «قاع اليم»؟! ما الذى تقوله هذه القصة المتشابكة المعقدة وما الذى يمكن أن تخدمه؟ وكيف يمكن أن يقدم مخرج وكاتب سيناريو من الشبان موضوعات كهذه مليئة بالثرثرة والحوار والقمص داخل القمص والفلسفة الجوفاء عن سبعة أحصنة بألوان الطيف؟

وإذا تصورنا أن المقبول أن يقدم الشبان سينما تجارية بمستوى راق.. فإنهم لن يحققوا هذا للسينما التجارية بالتأكيد فى سوق استهلكه واستولى عليه تماما أساطين السينما التجارية الذين يفهمون اللعبة أكثر .. وسيضيع المستوى الراقى أيضا .. وتضيع أحلام كثيرة لنا فى سينما الشباب التى لابد أن تعود الى طريقها الوحيد السليم!

« أين عقلى » عودة عاطف سالم !

فيلم « أين عقلى » هو أفضل الأفلام المصرية المعروضة الآن والتي عرضت أيضا منذ بدء «الهجمة» الأخيرة للأفلام المصرية على كل نور السينما في القاهرة والتي نجح معظمها على المستوى التجارى دون أن يعنى هذا بالطبع نجاحها فنيا و «أين عقلى» أفضل هذه الأفلام كلها من حيث الصنعة السينمائية.. ورغم أن الصنعة لا تكفى وحدها فى السينما كما قلنا إلا أن هذا الفيلم نجح فى أشياء كثيرة أهمها أنه أثبت أن السينما المصرية نفسها تستطيع أن تصنع فيلما تجاريا جيدا دون ابتذال ولا رخص ولا رقص ولا غناء ولا اغراق فى الجنس والعنف والميلودراما .. فموضوع «أين عقلى» هو تنويع أخرى على الهواجس الجنسية التى تشغل ذهن احسان عبد القدوس والتي يعتبرها مشكلة العالم الوحيدة ومحركة التاريخ.. وعقدة الفيلم لا تخرج عن الدائرة المغلقة التى حبست السينما المصرية نفسها فيها طويلا وبالأذات فى بعض أفلامها الأخيرة.. وهى مشكلة : هل يقبل الشاب فكرة أن تكون زوجته قد فرطت فى عنبرتها قبل الزواج ؟ أم يجب أن تؤرقه هذه المسألة وتعذبه وتعذبنا طول الفيلم حتى الانتحار أو الجنون ..

وأنا لم أقرأ قصة احسان عبد القدوس الأصلية ولا أعرف عنها شيئا .. وأتعامل الآن مع الفيلم نفسه كعمل سينمائى مستقل بنفسه.. وأعتقد أن ما صنع منه عملا جيدا هو سيناريو رأفت الميهى وهو أفضل كتاب السيناريو الشبان الآن وأكثرهم موهبة - فى إطار ظروف السينما الحالية بالطبع - وهو فى هذا الفيلم يثبت تقدمه الحرفى المستمر .. ويقدم أحسن مستوياته فى كتابة السيناريو من زاوية «الصنعة الفنية» .. بل ويقدم واحدا من أفضل سيناريوهات السينما المصرية كلها .

إن رأفت الميهى يصنع من هذا الموضوع المكرر المتهافت بناء دراميا وفنيا شديد التماسك والافتتاح والمنطقية .. ورغم أنه يقدم أسلوبا جيدا أو غريبا على المقترح المصرى وهو أسلوب قائم على التحليل النفسى.. إلا أنه ينجح فى تحقيق عنصر هام جدا فى مخاطبة وشد هذا المقترح.. وهو عنصر التشويق وأن يجعل أزمة البطل وهى أزمة غريبة على جمهورنا الى حد كبير وخالية فى نفس الوقت من «الفحل» أو «الحدث» - يجعلها أزمة مفهومة فى نفس الوقت من فرط منطقية

وبساطة تقديمها.. وهو شيء جديد بلا شك على بناء سيناريو الفيلم المصري.. وإن كان رأفت الميهي قد لجأ لكسر حدة الطابع التحليلي أو حتى البوليسي للفيلم ببعض المواقف أو الشخصيات الكوميديية وهذا مقبول.. إلا أن المرفوض وما لم تكن له ضرورة هو لجوؤه الى الإلحاح على الاشارات الجنسية التي أطلققتها نبيلة السيد رغم خفة دمها ومستواها «المتحفظ» فى هذا الفيلم.. وغير مقبول أيضا - بنفس المنطق - لجوء عاطف سالم الى رقصة سعاد حسنى التى لم يكن لها أى مبرر.. ورغم أن هذا الفيلم يسجل عودة عاطف سالم كمخرج جيد بعد غياب سنوات وأفلام عديدة هبط فيها مستواه كثيرا كمخرج من أفضل مخرجينا.. لقد كان عاطف سالم فى «أين عقلى» فى أحسن حالاته.. فقدم فيلما من أفضل أفلامنا على المستوى الحرفى.. وأجاد توليف كل العناصر الأخرى : التصوير والمونتاج والموسيقى والتمثيل الذى تفوق فيه محمود ياسين الى حد يؤكد مرة أخرى أن هذا الممثل الموهوب يملك قدرات أكبر بكثير مما يبيده أحيانا فى أفلام لا تستخدم منه إلا مجرد اسمه.. إن نور محمود ياسين الجديد والمعقد فى هذا الفيلم هو أفضل أنواره حتى الآن وهو ما يفرض عليه مسئولية كبيرة فى اختيار أفلامه ومخرجه.. أما سعاد حسنى فهى نفس سعاد حسنى الجميلة والقنيرة والتى تصبح شيئا لامعا مضيئا كلما ابتعدت عن «زوزو».. بقيت كلمة أخيرة عن الممثلة الجديدة حياة قنديل التى لم أحس بها فى كل أدوارها السابقة.. حتى جاء دورها الصغير فى هذا الفيلم ففجر موهبتها الهائلة بشكل لا يمكن نسيانه.. فهاهى ممثلة جديدة موهوبة تلمع فجأة.. وعليها ألا تطفئ!!

«الحب الذى كان» ميلاد مخرج جديد

المفاجأة الحقيقية فى فيلم «الحب الذى كان» هى مخرج الشاب على بدرخان الذى يقدم نفسه للناس بفيلم روائى طويل لأول مرة.. فلم تكن لعلى بدرخان أية تجارب أو محاولات سابقة تبشر بشيء .. ولم يكن أشد المتفائلين ينتظر أن يكشف عن موهبته فى أول أعماله بهذه الثقة وبهذا المستوى العاقل والمفرح معا .. خصوصا بعد أن أجهض كثير من زملائه الشبان من خريجى معهد السينما ألامنام وألامنام معا .. ولكن كل ما قدمه على بدرخان فى فيلمه الأول كان مفاجأة .. ولكن أهم هذه المفاجآت بلا شك كان تعقله الشديد فى معاملته للكاميرا لأول مرة.. فالكاميرا مثل الفرس الجميلة الهائجة باستمرار .. من الصعب جدا السيطرة عليها. ومن السهل جدا أن تفريك معها بفقدان التوازن «والشقلبة» لاثبات قدرتك الحرفية وبهلاواتك ولكى تقول للناس فى كل لحظة : أنا مخرج .. شوفوا «الزوم» دى .. شوفوا «الشاريوة الدائرى» ده ؟ ..

ولقد كان هذا هو خطر المراهقة الأولى التى يقع فيها كثير من مخرجينا الشبان فى أفلامهم الأولى .. بل وكثير من مخرجى العالم كله . وهو الخطر الذى أودى بمواهب الكثيرين الذين أرادوا فقط اثبات قدرتهم الحرفية على حساب أى شيء آخر .. وهذا الإفراط فى البهجة الشكلية على حساب الموضوعات أو الأفكار التى يعالجها هؤلاء الشبان .. هو العائق الحقيقى فى ميلاد سينما مصرية جديدة فعلا. وهو ما يمكن أن يؤدى الى فشل هؤلاء الشبان وعجزهم عن تقديم الشكل والمضمون معا .. وفى تصورى أنهم سينتهون لأن تجربتهم السينما التجارية الرديئة لتنتهى هذه الموجة سريعا أن لم تكن قد انتهت بالفعل والبقاء له !

ولكن يبدو أن هذا الشاب الذكى الذى خدع الجميع فلم يتكلم أبدا ولم يوح لأحد بأنه يمكن أن يصنع شيئا عاقلا.. كان عاقلا بالفعل بحيث يعى تجارب زملائه كلها ويبدأ البداية الصحيحة.. فهو يؤكد قدراته التكنيكية كاملة.. ويثبت فهمه الناضج لوسائل التعبير السينمائى ولكن بلا أى ضجيج أو «حرفة» صارخة ويدون مراهقة سينمائية ويلون أن «يزعق» فى كل لحظة : «أنا مخرج ..» أن أسلوبه على العكس أسلوب رصين تماما ومتعقل .. وهو أسلوب مخرج واثق من نفسه

وكأنه يملك خبرة عشرة أفلام سابقة - ويبدو أنه يخترن خبرة والده المخرج الكبير وأستاذه العظيم يوسف شاهين معا - ولكنه لا يقدم في نفس الوقت هذا الأسلوب التقليدي العاجز الرتيب الذي استهلكته السينما المصرية وتجمدت عنده.. وإنما تحس بأنه استفاد بكل إمكانيات السينما الجديدة - على المستوى الحرفي - نون أن «يفرغها» كلها مرة واحدة وباستعجال ليثبت أنه مخرج «جيد».. أنه يوظف بذكاء ويتواضع وهذوء كل ما تتحبه له حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون وشريط الصوت .. ويسيطر على هذا كله سيطرة فائقة لا تكاد تحس خلالها «بالإخراج» .. وهذا هو «الإخراج» الحقيقي في أعقل صوره.. ثم هو يملك وعيا جيدا بالابحار .. ويشيع في بناء الفيلم كله نوعا من الحساسية المزهفة كان يمكن في بعض الأحيان أن ترتفع إلى مستوى «الشاعرية» .. وإن كان مستواه يفلت منه أحيانا في تنفيذ بعض المشاهد الريبة مثل مشهد ضرب الشبان لمحمود ياسين .. وساعد على هذا سوء اختيار الشبان أنفسهم ..

ولكن لعل أعقل ما في فيلم على بندرخان الأول هو اختياره للموضوع الذي يبدأ به .. فهو موضوع جاد فعلا يناقش فيه رأفت الميهي وبجراً نظرة مجتمع مختلف - رغم مستواه المادي المتوسط - الى المطلقة .. ورفض هذا المجتمع لقبول فكرة الحب وحرصه الجبان على سلامة المظهر الخارجي لعلاقات زوجية فاشلة ولكن يجب أن تستمر حرصا على الشرف الموهوم والسمعة والنجاح المادي في بيوت فخمة قائمة على الاستقرار المادي الزائف وخالية من العواطف..

ويقدم السيناريو عرضاً واقعياً جريئاً لموقف هذا المجتمع الجبان الذي يقف ضد الحب ومن أجل «السمعة» الكاذبة.. ولكنه يبالغ في تكثيف هذه المواقف المضادة كلها بشكل يخلو من الواقعية .. فقد بدا أن مشكلة كل المحيطين بالحبيبين ابتداء من أم الشاب الطيبة الى زملائه الأطباء.. هي مصاربة هذا الحب والسخرية منه بكل الطرق ويتفرغ تام لممارسة هذه الحرب المقدسة .. ولم يكن هناك عنصر واحد طيب أو مستتير .. والظل الآخر في السيناريو هو أنه جعل المعركة معركة الفتاة وحدها.. فقد كانت هي العنصر الإيجابي الذي يحاول ويقاوم من أجل الحب .. بينما بدا الشاب ضعيفاً متخاذلاً سرعان ما يفكر في الهروب الى الصومال .. وهذه مسألة لم تحدث بعد في مجتمعنا حيث ما زالت الفتاة هي العنصر العاجز رغم كل «ملازمتها».. وحيث ما زال على الشباب أن يقاتل وحده في كل شيء.. من أول الحب الى الطلاق !!

«مدرسة المشاعبين» كوميديا مسيلة للدموع

من الطبيعي أن يغرى النجاح التجارى الكبير لمسرحية «مدرسة المشاعبين» بتحويلها الى فيلم .. وهنا يتوقع الإنسان أن تضيف السينما بإمكانياتها الضخمة شيئا إلى المسرحية.. أو يتوقع على الأقل أن يحتفظ الفيلم بنفس قيمة المسرحية ولو على المستوى الفكاهى نفسه.. ولكن الذى حدث أن على سالم كاتب سيناريو الفيلم هو نفسه كاتب المسرحية عن أصلها السينمائى الأجنبى.. وحسام الدين مصطفى مخرج الفيلم لم يصنع شيئا على الإطلاق غير مجرد نقل المسرحية الى السينما وبأسلوب أقرب الى نقلها بالفيديو الى التلفزيون .. وبأكثر الوسائل ركاكة وتكرارا أو تقليدا للمسرحية .. فالسيناريو من ناحيته لم يقدم أية محاولة للعثور على معادل سينمائى لمشاهد المسرحية ومواقفها.. وإنما كررها بهذا فيرها مراعى فقط أن الكاميرا ستصور هذه المرة بوسعها الانتقال من حجرة الى حجرة .. فوجدنا أنفسنا طول الوقت مغلقين فى حجرات المدرسة أو فى حجرات أباء الطلبة أحيانا .. ولم تكن هناك أية محاولة لاستغلال مدينة كاملة مثل الاسكندرية كان يمكن تحويل كثير من المشاهد بحيث تدور فيها فتخرج الكاميرا لترى الناس والبحر والشوارع .. وحتى فى المرات النادرة التى خرجت فيها الكاميرا من الحجرة المغلقة - استعراض الوداع الأخير مثلا - فقد تم تصويره هو أيضا فى حديقة مغلقة وب نفس الأسلوب المسرحى.. والغريب أن مشهد حلم الطلبة بمدرستهم الحسنة.. وهو مشهد كان يعطى فى السينما إمكانيات تفوق المسرح بكثير تم تنفيذه هو أيضا بأسلوب فقير تماما وركيك ومصنوع باستعجال بحيث كان تنفيذ نفس المشهد فى المسرحية أفضل بكثير وأكثر غنى.. وهذه مسألة تعنى أن حسام الدين مصطفى أخرج هذا الفيلم بكسل شديد جدا وبسرعة ويأرئد وسائله الفنية.. ولكن الكارثة الحقيقية هى أن الفيلم حول المسرحية الشهيرة والتى حققت نجاحا غريبا من كوميديا الى تراجيدى .. فلا شيء فى الفيلم يغريك حتى بأن تبتسم .. بل كل شيء يدفعك لأن تبكى غيظا وقهرا.. وأنت تحس برتابة وجمود وثقل دم وسخف بلا حدود .. كما تحس بأن السيناريو مكتوب لبخاطب الأطفال الذين يمكن أن تضحكهم كرافطة سمير غانم التى تنتصب واقفة «لوحدها» .. أو ملابس الممثلين المبهذلة وهم يتبادلون الضرب بسبب وبلا سبب . وهذه

الكوميديا الرخيصة شديدة «الفلاسة» تضحك الناس جدا لأنها تخاطب الحس الغليظ في إردأ حالاته.. فما هي المعجزة التي جعلت الفيلم مجرد مسرحية كوميدية ناجحة حتى من قدرتها على الاضحاك العاقل؟ السبب ببساطة أن الفيلم ارتكب غلطة كبرى عندما استعان بنجوم آخرين غير نجوم المسرحية .. فالمعروف أن النص نفسه ليس فذا ولا عبقرى . وكل قيمته على المسرح هي في مجموعة الممثلين الشبان الموهوبين الذين يقدمونه وبطريقتهم الخاصة وحضورهم المسرحى الخاص.. وتقديم نفس العمل بدون هذه المجموعة لا تنتج عنه إلا هذه الكارثة السينمائية المليئة بالغلظة والسخافة وثقل الدم أيا كان نجاحها التجارى...والجريمة الأخرى التي ارتكبها الفيلم أنه جسد عيوب وانحرافات الطلبة وحولهم الى مجموعة من البلطجية يسخنون «الجوزة» فى الفصل وهم يلعبون الورق ويضربون الأساتذة .. وقدمهم لجمهور السينما من المراهقين كنبطال محبوبين شطار يمكن أن يصبحوا مثلا عليا لطلبتنا .. وهذه مسألة تخرج من اختصاص السينما لتصبح من اختصاص وزارة التربية والتعليم !!!

حكايتي مع الزمن حكاية من بالضبط؟!

لا أحد يدري حكاية من بالضبط مع الزمان هذه التي رأيناها في هذا الفيلم .. هل هي حكاية الشخصية التي تمثلها وردة الجزائرية في الفيلم .. أم حكاية وردة الجزائرية نفسها في الواقع ؟ .. وليس هذا مهما على أي حال ما دمنا نتعامل مع عمل سينمائي بغض النظر عن خلفياته .. ولكن ما يمكن أن يشير هذا التساؤل .. هو أن منتج الفيلم أنفسهم كانوا حريصين كجزء من الدعاية له على أن ينتشروا أخبارا تؤكد أن الفيلم يقدم حكاية وردة الجزائرية الحقيقية كمطربة اعتزلت الفن لتتزوج .. ثم هجرت حياتها العائلية لتعود الى الفن الذي لا تستطيع الحياة بدونه .. وهناك تطابق كبير بين هذه الحكاية وبين أحداث الفيلم .. مما يحول هذه الظاهرة من نزوة شخصية الى «حالة» سينمائية مثيرة للاستفزاز .. إن السينما تقدم دائما أفلاما عن حياة كبار الفنانين .. ومنذ أسبوعين مثلا شاهدنا فيلما عن حياة مغنية «البلوز» الأمريكية بيلي هوليداي لعبت دورها فيه ديانا روس .. ومنذ سنوات قليلة شاهدنا فيلما عظيما عن حياة راقصة الباليه ايزابورا دنكان لعبت دورها فيه فانيسا ريدجريف .. وأنا أحب صوت وردة الجزائرية جدا .. ولكني لا أعتقد أنها تصلح للسينما إلا كوسيلة يستغل بها المنتجون صوته العظيم وحُب الناس لها .. هذه ناحية. والناحية الأخرى أنها عادت الى ممارسة الغناء من سنة واحدة فقط ولا يمكن أن تسجل عويتها المظفرة هذه في فيلم .. فضلا عن أن حياتها ليست من العمق والخصوبة بحيث نشاهد فيلما عنها وتمثله هي نفسها .. فهذه جرأة شديدة جدا لا أعتقد أن السينما العالمية في تاريخها كله شهدت حالة مماثلة لها بالنسبة للشخصيات الفنية أو التاريخية.. ولو أن كاتب سيناريو «حكايتي مع الزمان» محمد مصطفى سامي حاول حتى أن يستلهم من الحياة الواقعية للمطربة شيئا دراميا أو فنيا عميقا يجعل منها «عبرة» للآخرين.. لا يمكن أن نحتمل الفيلم. ولكن أن تتزوج مطربة في فرقة استعراضية من رجل أعمال «هلاس» يمارس عمليات تجارية مشبوهة ويسكر ويلعب القمار طول الوقت ويهمل زوجته التي تحب مخرج الفرقة وتعود للفن.. ثم تعود في نهاية الفيلم الى زوجها الذي رفضت تماما. مجرد أن ترى طفلتها الصغيرة منه واقفة أمامها على المسرح .. فهذه نكتة ميلودرامية سخيفة لا أحد غير السادة الذين يبحثون عن أي دجاج يبيض

أى ذهب .. والذين يتاجرون فى أى شىء وكل شىء : صوت مطرية جيدة . وقصور ملونة فخمة فيها ناس يسكرون ويلعبون القمار .. وعدة رقصات سخيقة وريكية من فرقة درجة عاشرة .. ومشكلة زواج وطلاق .. وطفلة صغيرة تثير لموع الناس وهى تقول : فىن ماما .. عايزة ماما .. ورحلة سياحية بالألوان الى لبنان .. ونبيلة السيد تلقى النكتة اللفظية . وليلبة ترقص . ورجل يتهته فى الكلام . وبعض الشخصيات المخنثة .. واستعراض للأزياء والباروكات للرجال والنساء معا .. ويوسف وهبى يلقي مواعظه الشهيرة .. وكل هذا يحققه حسن الامام كجزء من عالمه الذى يجيد تقديمه للناس الذين اتضح بالفعل أنه يفهمهم أكثر من أى فيلسوف آخر .. ولكن أى ناس .. وفى أية ظروف .. ؟ هذه قضية لا تشغل أحدا .

«امرأة سيئة السمعة»

أدهشتني الضجة التي ثارت حول موضوع هذا الفيلم - الزوج الوصولى الذى يستغل جسد زوجته من أجل صعوده الوظيفى - وهل هو نفس موضوع فيلم «دمى ودموعى وابسامتى» أم لا .. فالموضوع قديم ومكرر وعولج كثيرا فى عشرات الأقلام وفى كل بلد ولا يمكن أن يزعم أحد أنه من اختراعه .. وفى مثل هذه الموضوعات فليس المهم هو «الحنوثة» نفسها وإنما طريقة تناول .. وما يريد أن يقوله الفيلم من وراء «التيمة» المكررة . فقد لا يستهوى كاتب السيناريو أو المخرج فى موضوع كهذا إلا مجرد المغامرات الجنسية للزوجة التى يصعد زوجها فوق لحمها .. وقد يستطيع فيلم آخر أن يتعمق هذه الظاهرة الفردية ويرجعها الى ظروفها العامة ويربطها بمناخ اجتماعى كامل يصبح فيه هذا الأسلوب طريقا مضمونا للصعود الوظيفى والمادى فى غيبة قيم العمل والكفاح الشريف .. ولا يستطيع كلا الفيلمين معا أن يزعما أنهما صنعا ذلك .. وأن كان «امرأة سيئة السمعة» أفضل كبناء درامى وأكثر اقناعا لأنه لم يوجه جهده الى الإبهار وإغراق المتفرج فى عالم سحرى ملون تنتقل فيه الكاميرا من بلد الى بلد وتصبح فيه معاناة البطلة مجرد معاناة شخصية غير مبررة .. أن أفضل ما صنعه ممدوح الليثى فى أول سيناريوهات المؤلف أنه أجاد تعميق شخصية الزوج يوسف شعبان والزوجة شمس البارودى وظروفهما الاجتماعية البالغة البؤس كنموذجين عاديين جدا وواقعيين لأى زوج وزوجة مصريين ترهقهما المطالب اليومية الملحة التى تحتاج الى معجزة لعلها .. وبما أن زمن المعجزات قد انتهى فإن استغلال الزوج لرأس المال الحل الوحيد الذى يملكه والذى يبدو أنه السلعة الوحيدة الرائجة التى لا تكسد ولا تستهلك .. يصبح هو أسهل الطرق وأسرعها للوصول وأكثرها ضمانا . ولقد استطاع السيناريو أن يقدم هذه الخلفية باقتدار فعلا بحيث أقتنعا بأن ما يمكن أن نسميه «انحرافا» على المستوى الأخلاقى يصبح ضرورة اجتماعية . كما أنه لم يبتذل رسمه للشخصيات أو المواقف بل جعلنا نتعاطف حتى مع الزوجة التى لا يمكن أن تكون شريرة .. فقد كانت تملك مبرراتها الكاملة لكل ما فعلته . ولكن الظلل الوحيد فى بناء السيناريو هو فى تركيب مشاهد «الفلاش باك» أو العودة الى الماضى .. فقد كانت طويلة جدا أكثر مما تحتمل لحظة توظيفها . فغير معقول مثلا أن يخطب عماد حمدي مدير

الشركة فى حفل تكريم الزوج يوسف شعبان لكى تتذكر الزوجة شمس البارودى قصة انحرافها لمدة نصف ساعة تعود بعدها لنجد عماد حمدي ما زال يلقي خطبته العصماء.. ورغم الحبكة والتشويق الذى يشدنا لمتابعة الفيلم فقد كان بوسع المونتاج أن يعيد ترتيب مشاهد الماضى والحاضر بشكل أفضل .. كما كان بوسع بركات أن يقدم شيئا متميزا فى أسلوب الإخراج غير مجرد «التنفيذ» الباهت للمشاهد الذى سيطر على أفلامه الأخيرة .. ولست أفهم كيف يجرؤ على أن يكتب فى مقدمة الفيلم «موسيقى طارق شرارة» وهى موسيقى أجنبية كلها.. ثم ما الذى كان يمكن أن يخسره الفيلم بدون رقصة نجوى فؤاد ؟ ولكن الاضافة الحقيقية .. هى أداء شمس البارودى فى أفضل أدوارها حتى الآن والذى يؤكد أنها بدأت تصبح معتلة .. كما يقدم يوسف شعبان دورا متميزا حارا يؤكد له شخصية خاصة فى الأداء يجب أن يحافظ عليها ..

« وكان الحب » .. بعد الكيلو ٢٠ !

بعد انتهاء عرض فيلم «الحب الذى كان» وفى نفس دار العرض نشاهد فيلماً آخر باسم «وكان الحب».. ورغم الفارق الرهيب بين الفيلمين على كل المستويات يبقى تشابه الأسماء مسألة مثيرة للارتباك.. فهل فرغت الأسماء الى هذا الحد ؟ وإذا سلمنا بأن كلمة «حب» أصبحت مقررة على كل أسماء الأفلام المصرية .. فهل حان الآن موسم كلمة «كان»؟

الغريب بعد ذلك أن عنوان الفيلم - مثل كل الأفلام المصرية - لا علاقة له بموضوعه.. وهم يكتبونه مع آخر لقطة فى المشهد التقليدى للقاء حسن يوسف وشمس الباروى على الشاطئ.. وكأن الحب سيبدأ بينهما منذ هذه اللحظة .. وهذا مناقض لكل ما رأيناه قبل ذلك .. فحسن يوسف فى أول الفيلم يستأجر طابقا فى الفيلا التى يملكها عماد حمدي فى الاسكندرية.. وتؤكد لنا المشاهد الأولى أن حسن وقع فى حب شمس الباروى ابنة صاحب الفيلا.. وأنها أحبته أيضا وبالتأكيد.. ولكن شقيقته اللعوب الشريرة نبيلة عبيد نسجت شباكها حوله.. ولجرد أن حسن يوسف تأخر مرة فى المرور على شمس فى محل عملها لأن سيارته تعطلت .. فقد غضبت منه.. ويدلا من أن يشرح لها الموقف ببساطة ويقول : «معلش يا حبيبتي أصل العربية اتعطلت .. فقد تصاعد سوء الفهم بشكل ساذج جدا .. ورأينا حسن يوسف وهو طبيب شاب مثقف ويبدو عاقلا وطبيعيا جدا.. يتحول بسرعة وبساطة مثيرة للضحك الى حب نبيلة عبيد التى كان واضحا لبايع الكازويزة فى الصلاة أنها تخدعه من أجل فلوسه.. وأنه فى الواقع يحب أختها «شمس» وتحبه.. ويقوم بناء الفيلم كله بعد ذلك على هذا الموقف الساذج وغير المنطقي .. يستمر زواج حسن من نبيلة الشريرة وينجب منها طفلة.. بينما تتعذب شمس الملك الطيب وتكتم حبها لحسن وتعيش شهيدة صابرة.. وكلما ارتكبت نبيلة مزيذا من الحماقات.. تتفانى شمس فى ملائكتيتها الغربية باعتبارها أنسانا من عالم آخر .. ويعتبر أن السينما المصرية لا تعرف الوسط .. فالتاس أما أشرار تماما .. وأما ملائكة تماما.. حتى أن نبيلة تخون زوجها مع صديقه المخادع يوسف شعبان.. فتوافق شمس على أن تلصق هذه التهمة بنفسها.. ويحدث كل شيء بعد ذلك بشكل يخلو من العقل أو المنطق.. فيوسف الشرير يوافق على الزواج من شمس .. ولكن نبيلة «رأسها

وألف سيف» لازم تترك زوجها وطفلتها لتتزوج يوسف.. ولابد طبعاً أن يسافر يوسف الى الكويت وتنتحر نبيلة لكي تعود شمس الى حسن في آخر لحظة.. ويعد أن يكون الجمهور قد تعذب من انتظار النهاية التي يعرفها الى حد أن يصيح : «ماتجوزوهم بقى وتخلصونا!!!».

والسؤال هو : لماذا لا يحاول كتاب القصص والسيناريو أن يعالجوا موضوعاتهم ببساطة وواقعية .. ولماذا يخترعون دائماً هذه التعقيدات والمشاكل القائمة على الصدفة والقدر وحوادث الموت أو الانتحار .. وكيف كان يمكن أن يكمل كاتب السيناريو هذا الفيلم لو أنهم تركوا قصة الحب المنطقية تنمو بين حسن وشمس وكيف كان يمكن أن يتحول شاب عن حبه لفتاة لمجرد أن سيارته تعطلت عدة دقائق فغضبت منه فتزوج أختها ؟ أى حب هذا .. وأى عالم خال من المنطق لمجرد افتعال مشاكل الخيانة والعذاب ما يمنا سنعود في النهاية إلى مشهد الشاطئ التقليدي حيث يعود حسن لحبيبته شمس بعد عشرين كيلو جراماً من العذاب ؟

ورغم كل هذا فإن حلمي رفلة في هذا الفيلم يحقق أحسن مستوياته كمخرج.. وأن كانت اللقطات القليلة التي لعبها كمنزل تؤكد خفة ظله .. وليته اختار التمثيل من زمان لكي يستمتع الى تصفيق أكثر !

« البنات والحب ».. والكابوريا !!

لو أن ناقدًا سينمائيًا قرر التفرغ للاحقة أفلام مخرج واحد هو حسام الدين مصطفى لما وجد وقتًا يستطيع فيه أن يجري وراء أفلامه كل أسبوع من سينما الى سينما .. ولما استطاع أن يجد وقتًا يكتب فيه عن هذه الأفلام التي تتناول كل شيء من قصص نجيب محفوظ ويوسف اندريس .. الى سلسلة الشياطين والمغامرين .. الى الكوميديا والميلودراما والكاراتيه وكارامانوف .. بل أنني شاهدت له فيلمًا قصيرًا اسمه «على الزراعة» يحزف فيه يوسف فخر الدين على الاكورديون بينما تغنى مطربة اسمها رويدا عننان : «ع الزراعة يا نسمة هدى .. دانا النهارده ماحد قدى !! » .

واذا كان المتفرج لا يجد وقتًا ليرى .. والناقد لا يجد وقتًا ليكتب .. فإن أحدا لا يبرى كيف يجد حسام وقتًا ليخرج.. ومع ذلك فانك لا تستطيع أن تلوم مخرجًا لمجرد أنه يعمل كثيرًا .. فالهم في النهاية هو أن نحاسبه على مستوى الأفلام التي يخرجها .. وهذه نقطة اندهاشنا الوحيدة من قدرة حسام مصطفى على تقديم هذا العدد الهائل من الأفلام من كل نوع وبكل الأساليب الفنية التي عرفتھا السينما في تاريخها كله.. وأنا شخصيًا أقر واعترف بأن حسام مصطفى من أكثر مخرجينا مقبرة حرفية.. ولكنه بالتأكيد يستنفد قدرته هذه ويبددها - أن لم يكن قد بددها من زمن - حتى لو كان يجمع كل مواهب لبلوش وكازان وفيلليني معا .. والدليل أن مستوى حسام يرتفع - على المستوى الحرفي البحت - في بعض أفلامه الى درجة «معقول».. ولكنه يهبط في معظمها الى درجة «لا شيء».. وهذه مسألة مؤسفة حتى لأشد المتحمسين لحسام.. فما زلت واثقًا أن هذا المخرج النشط لو كبح جماح نشاطه هذا وركز على ثلاثة أفلام فقط في السنة - وهو رقم قياسى رغم ذلك بالنسبة لى مخرج في العالم - واختار موضوعات جيدة لأمكن أن يصبح مخرجًا بدرجة «جيد»..

ولا أحد يفهم مثلاً كيف يمكن أن يقبل أى مخرج مبتدئ يبحث عن فرصة موضوعاً ركيكاً مهملًا مثل «البنات والحب».. ؟ فكيف يقبله مخرج متخم بالفرص مثل حسام مصطفى ؟ وكيف يقدمه بهذا الشكل السينمائى الرديء الذى تحس من خلاله أن الفيلم خرج من «ماكينة إخراج»

تصنع الأفلام بالجملة ؟ وكيف يمكن أن يغضب حسام من النقاد عندما يقولون له : أفلامك رديئة ؟ وكيف يمكن أن يتخيل هو نفسه أنه يمكن بهذا الأسلوب أن يقدم أفلاما جيدة ؟ إن فيلم « البنات والحب » ليس فيلما جديدا لحسام الدين مصطفى.. إنما هو أقلامه كلها مجتمعة بأسوأ ما فيها .. فهناك الشياطين الثلاثة : نور الشريف ومحمد عوض ويوسف فخر الدين .. وهناك البنات الثلاثة : ميرفت أمين وصفاء أبو السعود ولبلبة .. والمضحكون الثلاثة : محمد عوض وسيد زيان وحسن مصطفى.. ومهرير المخدرات الثلاثة : توفيق الدقن ومحمد صبيح وواحد مش عارف اسمه.. وهناك رقص وغناء وخلع ملابس نسائية والتقاط مخدرات من البحر ومسدسات وسبع حقائب وثلاث قمصن حب وسبع لاعبات باسكت بشعاع وسبع لاعبات أخريات وثلاثة رجال يصابون بالاسهال وعسكر وحرامية وشاليهات في عمر الفيام وهناك أيضا بوستة العتبة !!

والمفروض بعد ذلك أنك أمام فيلم كوميدى.. ورغم أنك ستسمع بالتأكيد من حولك ضحكات جمهور سينما ميامي فأنك لن تستطيع أبدا أن تضحك .. فالمستويات تختلف .. وبالتأكيد هناك ضحك راق ومهذب.. وهناك ضحك غليظ ومفتعل ونابع من السخافة والابتذال.. وهناك ناس بالتأكيد يضحكهم الضرب بالشلاليت وكلمة «بالهوى» التي يقولها محمد عوض.. أو كلمة «الاستاكوزا» في الكابوريا» التي يقولها نور الشريف.. ولكن الضحك ليس معناه أن أسخر من سبع سيدات واحدة سمينة جدا والأخرى طويلة جدا والثالثة قزمة والمخرج يسمح بهن بلاط اللاعب .. وليس معناه أن يدفع رجل رجلا آخر فيقع على الأرض.. وليس معناه أن يتلوى رجل على السرير.. ولا أن يضع رجل «ملع انجليزي» في شورية الفراخ فتجري سبع فتيات الى التواليت .. ولا أن تسخر من رجل تخين وتضربه على صلبته.. ومع ذلك فأنت تستطيع أن تصنع هذا كله فيضحك متفرج بسيط وغبان يريد أن ينسى همومه بالضحك على أى شئ» بدلا من أن يبكى.. ولكنك تكون في نفس الوقت قد ضحكت عليه وعلى أذميته.. وضحكت على نفسك أيضا عندما تصورت أن هذا الضحك ليس بكاء في الواقع !!

« العذاب فوق شفاة تبتسم »

فيلم « ليس » من عالم حسن الإمام

من بين كل عشرة أفلام لحسن الإمام يخطر لهذا المخرج «الظاهرة» أن يخرج فيلما واحدا جيدا .. وأذكر أنني كتبت عن فيلمه «حب وكبرياء» تحت عنوان : «مفاجأة: فيلم جيد لحسن الإمام !» وعندما شاهدت فيلمه الأخير «العذاب فوق شفاة تبتسم» فوجئت بأنه فيلم جيد آخر للمخرج الذى يرفض عامدا أن يخرج أفلاما جيدة.. مع أنه يستطيع هذا أحيانا . !

وأحب أن أؤكد أولا أن «جيد» هنا تعنى أنه فيلم جيد بالنسبة لحسن الإمام .. وبالمقارنة مع أفلامه الأخرى.. وأن استخدام هذه الكلمة أو غيرها بالنسبة لأفلامنا عموما يكون فى إطار السينما المصرية وحدها أولا وبالنسبة لظروفها ومستوياتها الفنية والموضوعية.. وأننا باستخدام هذه الكلمات لا نلجأ عادة لمقاييس السينما المجردة كما عرفها ويعرفها العالم كله.. لأنه لا يمكن تقييم الظاهرة – أى ظاهرة – إلا من خلال ظروفها ' الاجتماعية ..

وقد تعويدت دائما فى حديثى عن أفلام حسن الإمام أن استخدم تعبير : أن هذا الفيلم أو ذاك هو فيلم من «عالم حسن الإمام».. وهو عالم متكامل له ملامحه المعروفة : الميلودراما – الجنس – الاثارة.. التوايل التجارية من رقص وغناء وألوان ومناظر سياحية ونكت لفظية وحتى أنماط مكررة تمثلها نفس الأسماء المكررة ..

ولكنى اعترف بأن «العذاب فوق .. الخ» هو فيلم ليس من عالم حسن الإمام .. بمعنى أنه خال من كل المشهيات السابقة .. وأنه خال من الابتذال .. وأن له موضوعا أو مشكلة يناقشها لها رأس وقدمان .. وله بداية ونهاية .. وأن به شخصيات وأحداثا تنمو وتتطور منطقيا .. وأن له رأيا ما فى موضوع ما .. بل أن الجديد هنا أن مستوى حسن الإمام الحرفى مستوى جيد – بالنسبة له أيضا ! – بمعنى أنك تحس أن هناك «مخرجاً» له أسلوب ويعرف ماذا يقوله وماذا يصنعه وكيف يصنعه .. وأنه يتعامل مع السينما كسينما وليس كحذوتة أو بكائنة أو موعظة أو ماخور ملئ بالرقص والغناء والمخضر والدموع ويعرض القيليات .. بل أن حسن الإمام يستطيع فى هذا الفيلم أن «يعبر» تعبيرا سينمائيا ولو بأبسط الوسائل .. وأنه لا يحاول أن يستعرض عضلاته رغم

ذلك ولا أن يستفزك بكل ما يقدمه لك على الشاشة.. بل أن أشد النقاد رفضاً «للعالم حسن الامام» هذا لا يستطيع إلا أن يقول إنه أمام فيلم نظيف.. وهذه معجزة .. والمعجزة الأخرى أن الاقبال على الفيلم شديد أيضا مثل كل أفلامه الأخرى.. وأنه استطاع أن يحقق هذا بذكاء وبدون اللجوء الى كل وسائله المبتذلة والمستهلكة والمعروفة .. وهذا درس له هو نفسه .. بعد أن ظل يقول كثيرا أنه الوحيد الذي يفهم الجمهور .. وأن هذا الجمهور لا يريد سوى قصص الراقصات والغانيات والكباريات والفتوات والتحابيش أياها .. فها هو نفسه يقدم شيئا مختلفا تماما فيخذه الجمهور ويقبل عليه نفس الاقبال .. فأيهما مخطئ هذه المرة : حسن الامام أم الجمهور ؟

إن كل الاعتراضات التي يمكن أن توجه لفيلم «العذاب .. الخ» تنصب على السيناريو والحوار الغريب الذي يناقش قضية الزواج بمنطق تجارى شديد الجراءة والفراية .. فانت حتى قبل أن تبدأ أحداث الفيلم تسمع حوارا غليظا بالغ القبح تقول فيه نجوى ابراهيم : «الراجل زى التور».. فيرد عليها محمود ياسين «دايم التور معاه بقرة .. والسبت هي البقرة .. من غيرها التور مايبقاش تور» ويعد هذه العبارات الواردة رأسا من سوق الثلاثاء التي تباغ فيها المواشى فى بلدنا سلامون القماش مركز المنصورة دقهلية . تبدأ نجوى ابراهيم تعرض فلسفتها العظيمة فى الزواج : «الجواز مسألة اقتصادية : راجل بيدفع وست تدى قصاد الى هو بيدفعه».. ولا أحد يدرى كيف أصبحت علاقة حب ومشاركة مقدسة مثل الزواج .. «شركة مساهمة عصرية» بهذا الشكل التجارى الرخيص القائم على الدفع والقبض والمقابل بدلا من المشاعر والعواطف والمشاركة وبناء بيت وأطفال ومستقبل .. ونظل نسمع نجوى ابراهيم فى «مونولوجها الداخلى» المستمر طوال الفيلم - وهو أسلوب عاجز من السيناريو - تؤكد نظرياتها التجارية هذه التي تقيس فيها أدق علاقاتها الخاصة بزوجها محمود ياسين بالمليم والقرش .. ويبرود حجرى عاقل لا يهتز أبدا كاتها مخلوق خرافى هابط مع صفور القمر .. وهو منطق متسق تماما مع شخصيتها الغريبة التي لم نعرف عنها شيئا عن تكوينها السابق أو مبرراتها .. فهي تعيش طول عمرها مع جارها سعيد صالح الذى يحبها ويتصور أنها تحبه فيخطبها وفجأة تقرر أن تتركه بمجرد أن تراه يتخانى مع شبان سفلة يعاكسونها فى النادى - مع أن تصرفه منطوق جدا - وتهجره بالفعل بانتهازية شديدة القسوة وتقذف على جثة حبه الى محمود ياسين العريس الاعقل والأفضل .. ويون حتى أن تحب هذا العريس الجديد أو تحمل له مشاعر واضحة : هل كانت تحبه؟ هل كانت تطمح فى أمواله كفتاة جشعة وفاسدة تماما ..

ويطول الفيلم جدا وتطول مشاهدته فى تفاصيل مملة بهدف اضاءة الوقت فقط لتوفر الفيلم الخام ليس إلا ولعدم وجود شيء حقيقى يقدمه لنا السيناريو سوى رحلة سياحية الى تونس تصبح فرصة لكلا ينسى حسن الامام ولعه التقليدى بالرقص.. ولكنه رقص تونسى شعبى هذه المرة .. وهى مسألة ماتفرش كثير !

ونفاجاً مفاجأة أخرى عندما نكتشف أن محمود ياسين على علاقة بصفية العمرى صديقة زوجته .. وانها اتفقا على اللقاء فى تونس.. بنفس البساطة التى أتوعد بها أنا مع حبيبتي على اللقاء فى كازينو الشجرة ولمجرد أن تسافر أسرة الفيلم الى تونس فى الرحلة السياحية الظرفية اياها .. التى أصبحت مقررة على السينما المصرية بالالوان !

المهم أن الزيجة القادمة مع صخور القمر تتصرف تصرفات ملائكية غريبة تغفر بها خيانة زوجها وصديقها .. وتقرر فجأة - بمنطق التاجرة الشاطرة التى تباع الحب والزواج وكل شيء بالفلوس - ان تستقل اقتصاديا «ياسلام على الاستقلال» فتعمل ببساطة مهندسة ليكون تكسب ألف جنيه فى ستة شهور «١٩» فتنتهى كل المشاكل فجأة : يعقل زوجها ويتوقف عن خيانتها - ما هى مشكلته الجنسية معها أصلا وهى سيدة جميلة شابة بصحتها ؟ - ويعقل حتى سعيد صالح حبيبها السابق فيوافق على الزواج من أختها التى ظل يرفضها طول الفيلم.. وتنجح كل تجارب نجوى ابراهيم الفلسفية.. وكل شعاراتها الاقتصادية الثورية المبتكرة التى ستغير نظام الحب والزواج فى العالم.. وكل محاضرات علم النفس التى ألقتها علينا لتفسر كل شيء.. ويمعش الجميع فى ثبات ونبات.. ويخلفوا صبيان وبنات.. رأينا أول طفل منهم فعلا فى آخر لقطة .

الاضافة الحقيقية فى هذا الفيلم هى نجوى ابراهيم التى «تمثل» لأول مرة ولا «تظهر» فى السينما .. وهى فى دورها هذا بالذات.. وفى هذه الشخصية التى رسمها لها الفيلم تحقق مستوى أداء جيدا وتملك حضورا قويا كمثلة ذات شخصية نافذة تكسب بها تعاطف الناس - والستات بالذات - وتجتاز التجربة بنجاح يمكن أن يجعلها كسبا للسينما التى تجمدت عند وجوه جميلة مصنوعة ومكررة.. رغم أنها تواجه محمود ياسين فى واحد من أفضل أواره خصوصا فى ثلث الفيلم الأخير الذى يطلق فيه طاقته كلها ..

ولكن ما يحسب لحسن الامام أولا فى فيلم «العذاب.. الخ» هو جرأته فى كسر قوالب السينما المصرية التقليدية - وقوالبه هو شخصيا - باعطاء شخصيات جديدة لمعتين حبستهم السينما فى أنماط لا تتغير .. سعيد صالح مثلا الممثل الموهوب الذى يلعب أول دور جاد فى حياته السينمائية وياقتدار واضح ولا يفقد رغم ذلك خفة ظله الرائعة فى دور لا يتفوق عليه إلا المشهد الواحد العبقري الذى لعبه فى «زائر الفجر».. وصفية العمرى التى تفرض وجودها فى أول دور حقيقى لها على الشاشة يفسح لها بالتأكيد مكانا فى المستقبل .. وحتى حسن مصطفى الذى تحس به كممثل جيد رغم أنه لأول مرة لا يصنع شيئا ليضحك.. فمن قال لهؤلاء الناس أننا سنحبهم فقط لو ضربوا «شقلبات» لاضحكتنا ؟

ويا عزيزى حسن الامام .. ألف مبروك لخروجك من الكباريه .. أرجو فقط أن تبقى خارجه بعض الوقت !

«الزواج السعيد» ..

أو كيف تخون زوجتك بدون ألم !؟

أحيانا تصبح السينما مجرد وسيلة لكى تقول للناس أى كلام.. المهم أن تقول بالالوان وتقدم معه مجموعة من الضحكات والمزق والفساتين أو المايوهات والسيارات والديكورات الفخمة.. وأن تكون هناك أيضا رحلة إلى تونس أو لبنان .. صحيح أن الناس المحرومين من كل هذه المتع المادية والعاطفية سيجلسون مبهورين تماما أمام العالم الخرافى الفخم الذى تقدمه لهم والذى يبتعد بهم عن حياتهم اليومية الحقيقية لمدة ساعتين.. وصحيح أنهم سيفيبيون عن الوعى مع نجومهم المحبوبين الملونين وهم يتبادلون القبلات - أو الشلالات أحيانا - ثم يغادرون السينما فى انتظار حلم آخر بالالوان وإن يبقى فى رأسهم شيء من كل ما قدمت لهم .. ولكنك ستجمع قلقك من الشباك يوما بعد يوم وأنت تبتسم وتستعد لفيلمك القادم !

وفيلم «الزواج السعيد» شيء من هذا النوع .. لا تدرى ولا يرى أحد ما الذى يقوله للناس طوال ساعتين .. ولكنك لا تستطيع بالطبع أن تتساءل : لماذا أنتجوه إذن ؟ .. لأن الجواب البسيط هو : أنتجوه لأنهم منتجون.. يعنى لازم ينتجوا لأن اليد البطالة كما نعلم ..

فنحن أمام زوجين سعيدين جدا فيما يبدو : شمس البارودى وحسن يوسف .. شمس كاتبة تصدر كتباً عن الزواج السعيد والطلاق السعيد أيضا وتحب زوجها جدا وتقبله ستين قبلة على الأقل كل صباح وتعتنى به جدا وتبدو ملاكا حقيقيا وتحتمل كل شيء وتغفر وتحب وتنتظر زوجها على الغداء.. وهذا كذب صارخ فليس هناك زوجة أبدا بهذا الشكل .. ومع ذلك فزوجها شاب هلاس ناكر للجميل لا يعجبه شيء ويخون زوجته القمورة هذه مع صديقتها صفاء أبو السعود التى يزعم أن زوجته أنها الشنتورى أحد مرضاه .. وعندما يتفق الزوج على موعد غرامى مع عشيقته فى شقتها يكتب على زوجته قائلا أنه ذاهب لعلاج الشنتورى «مش حبيب يا حبيبتي .. حبيله الحقنة وأرجع حالا».. وتنفجر الصالة طريا لهذا التعبير الجنسى الزايع .. ويحس المخرج حلمى رقلا أنه «مزنوق فى رقصة».. فغير معقول أن يكون هناك فيلم مصرى بلون رقاصة.. فيجد

الحل العبقري حين يجعل الزوجة المخدوعة تنتظر زوجها فتتسلى أمام التلفزيون .. وانتبهوا جيدا لهذه المعجزة : يعلن المنيع الانتقال لسهرة خارجية.. ونفاجأ بأن هذه السهرة فى كباريه عادى جدا .. ونرى رقصة بطن كاملة فى التلفزيون .. وفجأة تقدم كاميرا التلفزيون جمهور الكباريه .. فتلمح الزوجة زوجها جالسا مع عشيقته .. فتتزل الزوجة فورا الى الكباريه الذى لا تعرف اسمه فتلحق بالرقصة قبل أن تنتهى.. ويزوغ زوجها مع عشيقته .. فتقابل الزوجة «بالصدفة» احدى صديقاتها جالسة فى الكباريه أيضا .. وهذه مسألة عادية أيضا فى السينما المصرية .. ولكن النكتة الحقيقية أن تقابل شمس فى الكباريه أيضا زوجا وزوجة يطلبان رأيها فى مشكلتهما الزوجية التى تهددهما بالطلاق .. تصورا واحد واخذ مرآته الكباريه عشان يطلقها !!

ان هذا المشهد كله الذى تعمدت أن أحكيه بالتفصيل هو مجرد نموذج واحد لما تقدمه هذه الأفلام .. ولأسلوب تفكير هذه السينما.. ونوع المشاكل التى تقدمها .. وطريقة تناولها لهذه المشاكل !!

ولا يبقى شىء بعد ذلك يمكن أن يقوله لك هذا الفيلم أو تقوله أنت عنه .. فما هى مشكلة حسن يوسف أصلا مع زوجته الجميلة الوفية المؤبقة ؟ لماذا يخونها بهذا الاصرار مع مطلقة ساقطة تمارس العلاقات مع الرجال بنفس البساطة التى تغير بها جواربها ؟ إن عماد حمدي والد الزوجة يلقى علينا درسا عن ضرورة التوايل و«البهارات» فى الحياة الزوجية .. ولكنه كلام سينما طبعا لا يقنع أحدا .. فالهمم أن يقتل هؤلاء الناس أى مشكلة ليحكوا للناس أى حكايات .. والمهم أن تكون هناك رحلة الى لبنان بدون سبب وبحكم العادة فقط وبون أن نرى لبنان رغم ذلك .. بل نسمع فقط موسيقى فؤاد الظاهري النحاسية طول الفيلم .. بل وقبل أن يبدأ الفيلم أيضا يمكنك أن تسمعها مع فيلم ميكى ماوس .. وتظل شغالة حتى بعد خروجك من السينما وحتى تبدأ الحلقة التالية !

● ملحوظة : أى تشابه بين الثلث الأخير من فيلم «الزواج السعيد» والثالث الأخير من فيلم «العذاب فوق شفاة تبتسم» فى تحول العلاقات بين الزوج والزوجة بنفس التفاصيل ونفس النهاية هو تشابه غير مقصود .. فلا يمكنك أن تتهم فيلما بتقليد فيلم آخر لسبب بسيط جدا هو أنها كلها فيلم واحد !

«دنيا» شيء لم يحدث

بعض الأفلام يعجز الناقد عن الكتابة عنها من فرط عظمتها وانبهاره بها .. والبعض الآخر يعجز عن الكتابة عنها لسبب مختلف تماما.. هو أنها ليست أفلاما أصلا .. ولا علاقة لها بفن السينما .. ولذلك فهي لا تدخل في اختصاص الناقد السينمائي بقدر ما تدخل في اختصاص عالم في أعماق البحار أو طب الأسنان أو حتى سمكة السيارات .. ورغم رداءة مستوى الأفلام التي نشاهدها ونكتب عنها أسبوعيا .. إلا أنها تظل أفلاما على أى حال.. ويستطيع الناقد أن يجد ما يقوله عنها.. وأنت تستطيع أن تجد فيها - مهما كان مستواها - شيئا تحله وتنتقده وتناقشه لتقول هذا جيد وهذا سيء .. ولكنى اعترف بعجزى الشديد عن نقد أو تحليل أو حتى تشريح فيلم «دنيا» الذى مثلته مها صبرى ونيللى وصلاح نو الفقار ومحمود المليجى.. لأننى بعد ساعة ونصف أو أكثر قضيتها فيه لم أصدق أنه فيلم .. ولم أصدق كيف وضعتى هذه المهنة فى هذا الكابوس .. وعندما خرجت الى الشارع تنفست الهواء النقي وأنا لا أصدق أننى نجوت .. وظلت أجدى فى شوارع القاهرة هربا من أن يمسكنى أحد فيجبرنى على مشاهدة هذا الفيلم مرة أخرى.. وهذا هو الكلام الوحيد الذى يمكن أن يقال عن فيلم كهذا .. فهو شيء لم يحدث من قبل .. ولا علاقة له بسينما القرن السادس عشر حيث لم تكن هناك سينما أصلا .. ولا أحد يدرى كيف تعرض هذه الأشياء على الناس.. ولا كيف استطاع البعض أن «يفعلوها».. وأن يجدوا لها منتجا وسلفة توزيع .. ولا كيف يمكن أن يوافق ممثل عظيم مثل محمود المليجى وفنان عاقل مثل صلاح نو الفقار على ارتكاب شيء كهذا .. ولكنها دنيا .. ودنيا فانية فعلا.. وأكل العيش مر .. عيشهم وعيشى أنا أيضا !! ..

« الأبطال »

كيف تقتل ناقداً سينمائياً بالكاراتيه !!؟

بعد كل الامجاد السينمائية الأخرى لحسام الدين مصطفى هاهو يقدم اضافة جديدة عظيمة للسينما المصرية .. عندما يخرج «الأبطال» أول فيلم كاراتيه مصرى.. فلم يكن معقولا بالطبع أن تغتلب السينما التجارية هذه الفرصة من يديها.. فبعد كل النجاح الرهيب الذى حققته أفلام الكاراتيه فى مصر حيث يقبل الآلاف من شبابتنا وأولادنا الصغار على «وايمة الدم» التى تشحنهم بتكبر قدر من العنف والعدوان والتنفيس عن البخار المكبوت والرغبة فى تحقيق الذات بالقفز فى الهواء والتطويح بالأيدى والأرجل مع الصراخ البدائى المتوحش : ها .. هى .. هو .. والضربات المميتة التى تنفخ العين وتفلق الرأس وتجر الدم من كل مكان .. بعد نجاح هذه الأفلام نجاحا خرافيا رغم غرابة اللغة والوجوه والقصص التى تقدمها.. ادينى عقلك بقى لو عملنا كاراتيه مصرى ! وبهذا المنطق التجارى العبقري يمكن أن تقدم الجماهير التى يتم افساد نوقها يوميا فى دور السينما .. بطلا شعبيا مثل فريد شوقي.. زائد نجم شاب «الى حد ما » مثل أحمد رمزى يقدم لهم قفزات وصرخات الكاراتيه المعروفة .. زائد أى حنونة مستهلكة تتعلق معها أنفاس الأولاد السذج وتلاميذ المدارس الذين يملأون السينما يوميا بكراساتهم الملطخة بالبر .

واذا كان الهدف هو مجرد تقديم «فتح جديد فى عالم السينما» هو الكاراتيه المصرى.. فانه يكفى أن تلضم مشاهد القفز والضرب والدم المنبثقة بأى كلام .. فهناك طفل صغير رأى مذبحة تقتل فيها احدى العصابات أسرته كلها .. وبعد ١٥ سنة يكبر الطفل ويتدرب على الكاراتيه لياخذ بالثأر .. أما لماذا اختار الكاراتيه بالذات من بين كل وسائل الثأر الأخرى.. فلأن حسام الدين مصطفى نفسه يعمل فيلم كاراتيه .. ويقدم الفيلم بعد ذلك نفس القصة المستهلكة التى قدمتها أفلام الكاوبوى ألف مرة .. قصة المنتقم الذى يتعقب أفراد العصابة ويقتلهم واحدا واحدا .. ونحن نرى أحمد رمزى يتعقب أربعة رجال ويقتلهم جميعا واحدا واحدا .. وكلما رأى أحدهم يتكرر نفس المشهد .. يتذكر مذبحة قتل أسرته فى فلاش باللون الاحمر .. وتبرق عيناه .. ويحرك يديه أمام وجهه وهو يغلى بالغضب .. ثم يصرخ صرخة مربعة : عب .. ا .. س ! ثم يقفز فى كرش

عباس هذا فيفتح بطنه .. ثم يخبئه «سيف يد» فى جيبه فيفلقها وينفجر الدم ويسقط عباس ميتا ! وأنت تشاهد هذا المشهد أربع مرات .. كما ترى عدة معارك يضرب فيها أحمد رمزى بمفرده ثلاثين أربعين رجلا كل مرة .. والجميع يقفون ببلاهة فى انتظار أن يضربهم .. والفروض أن عمره فى الفيلم ٢٥ سنة !!» وأنه بتكوينه الجسمانى الذى ترهل بطل كاراتيه يقفز فوق السيارات ويطير فى الهواء ويدخل فى الحديد ويحطم قوالب الطوب ويخترق الجدران وله فتاة تحبه أيضا وتخاف عليه موت (منى جبر) .. وهذا هو البطل الجديد الذى تقدمه السينما المصرية لجمهورها والتي تبرز له عمليات القتل المتوالية التى ينجو منها دائما فى معزل كامل عن البوليس الذى يتفرج معنا على ما يحدث .. وهناك فضلا عن ذلك فريد شوقى المجرم الخارج من السجن ليأخذ حقه أيضا من العصابة التى خانتة .. وهو يضع يده فى يد بطل الكاراتيه فى مهمته المقدسة .. وهو مجرم ظريف أقرب الى الكوميديان .. يلقى طول الوقت «الافيهات» الكوميديا المستهلكة مثل «سلامو عليكو» و «لايمنى على الابيح» ..

وسيناريو محمد أبو يوسف بالغ الاتقان من حيث مخاطبته لجمهور رخيص واثارة أروا غرائزه ومعرفته ما يثيره وما يطلق صرخات الاعجاب الهمجية فى الصلاة .. وإذا كان حسام مصطفى يقدم فى هذا الفيلم مستوى اخراج لا يزيد ولا ينقص عن إخراج المكر لكل أفلامه الأخرى .. إلا أنه اخترع فى هذا الفيلم طريقة مبتكرة يرد بها على النقاد .. فاذا كانوا ينقدونه - أو يشتمونه على حد فهمه - فى جرائمهم .. فإنه يستطيع أن يشتمهم فى أفلامه وبشكل شرعى جدا .. ويبدو أنه اختار شخصى الضعيف ليمسح به الأرض .. فقد أطلق على أحد أشرار الفيلم اسم «السلامونى» وهو ليس سانجا لتكون هذه صنفه طبعا - وجعل السلامونى هذا مجرما واحتكاريا يسرق جهود الصيادين فى أبو قير بأسطول المراكب الذى يملكه .. وكان طبيعيا أن تنصب الشتائم على السلامونى هذا طوال الفيلم .. وأن أضحك وأنا أسجل هذه العبارات التى تنهال على رأسى فى ظلام السينما : «الله يجازيه السلامونى» .. «منه لله» .. «راجل ما يخافش ربنا» .. «وأكل عرقنا بملاليم» .. «الكلب السلامونى» .. «جيت لك يا سلامونى» .. ثم ينقض أحمد رمزى على السلامونى «محمد صبيح» فيفتح نماغه بسيف يد ... ثم يمزق صدره بسيف يد آخر فتنفجر الدماء .. وحقيقى لقد أحسست بألم فى صدرى شخصيا عند هذه الضربة .. ولكنى ضحكتم .. فقد أدركت أنها مداعبة ظريفة قد تصبح موضة فى أفلام الموسم القادم .. وعلى أى حال فقد وصلت الشتائم كاملة الى المرسل اليه . وخالصين يا عم حسام !!

« أجمل أيام حياتى .. الضحك .. بلا بكاء !

أصدق تعبير يمكن أن تطلقه على هذا الفيلم هو أنه فيلم «غلبان».. لو صبح اطلاق هذه التسمية على فيلم سينمائى.. فهو فيلم متواضع جدا من كل الوجوه .. متواضع من ناحية المستوى السينمائى أولا .. مجرد حبكة بسيطة يحكيها لك المخرج بأقل وسائل التعبير السينمائى الممكنة وبدون أى ابتكار أو معاناة لأى شىء .. ومتواضع من ناحية الانتاج المادى.. اذ من الواضح أنه تم انتاجه بملايين.. فهناك نجمان مصريان فقط (نجلاء فتحي وحسين فهمى) بالإضافة الى بعض الوجوه اللبنانية المجهولة.. ومتواضع من ناحية الطموح لأن يقول شيئا .. فهو لا يزعم أنه يقول شيئا على الاطلاق .. مجرد قصة حب عادية تمس أن بها ظلالا من أفلام عديدة سابقة .. ومع ذلك فانا شخصا احترم هذا النوع من الأفلام .. لأنه فيلم بسيط وصايق مع نفسه ولا يخدع أحدا .. فليست هناك فلسفة ولا محاولة للكلام «الكبير» ولا استعراض لأى شىء.. وفضلا عن ذلك فهناك ميزة عظيمة بالنسبة لمستوى الأفلام الأخرى.. وهى أنه فيلم مهذب الى حد كبير .. فليس هناك ما يستفزك أو يقرزك.. وليس هناك ابتذال للذوق الإنسانى والفنى أو امتهان لعقلية المتفرج أو محاولة تملق غرائزه.. وانما على العكس نرى قصة ساذجة جدا ومكررة ولكنها خفيفة الدم وتنساب أمامك فى سهولة بحيث لا يقف شىء فى حلقك أو يجعلك تتعلمل فى مقعدك قبل أن تجرى هريا من الصالة.. وأنت فى هذا الفيلم .. ومقابل هذه البساطة وخفة الدم فقط .. تضطر لابتلاع أشياء غير منطقية.. لأنك تحس أنك أمام فيلم خفيف يضحك ضحكا خافتا مهذبا بحيث تتنازل بحض ارادتك عن كثير من المنطق والمعقول .. فهناك بنت تهرب من بيتها فى القاهرة لتأخذ مركبا الى بيروت لتتزوج حبيبها هناك .. ولكى تهرب من مطاردة أبيها تتنكر فى زى ولد .. ورغم أنه ليس هناك ولد فى العالم فى حلاقة وجه وجسم نجلاء فتحي.. فانك تضطر للتغاضى عن ذلك «بمزاجك».. ورغم أن الولد المزعوم يتعرف على حسين فهمى على سطح المركب وأن صداقتهما بعد ذلك تصبح صداقة غير عادية وأقرب الى الحب .. فانك «تصهين» عن ذلك أيضا على أساس أنك تترك المفارقة التى يجهلها حسين فهمى وتترك كما يدرك كل الناس من البداية أنهما لابد أن يحبا بعضهما بالفعل ويتزوجا فى النهاية.. ورغم أن بعض عبارات الحوار

التي تدور بين نجلاء وسعيد صالح تقلق لأنها تبدو سوقية جدا مثل «شنطة والا مجموع» و «الشنجر بنجر تو .. حتروق والله وتحلو» و .. «أحنا اللي بعنا الهوا بوية ورسعنا عليه» .. إلا أنك تتقبل هذا كله راضيا لمجرد خفة دم سعيد صالح الذي تقبل منه أي شيء .. فضلا عن أن نجلاء وحسين فهمي كانا في أحسن حالاتهما وأكثرهما مرحا وطبيعية بحيث أثارا ضحكنا طول الوقت .. بينما كانت مشاهد الكوميديا «المتعمدة» هي الكوميديا التي لم تضحكننا (محمد شوقي ونظرة الضعيف) .. ولكن هناك عيوباً عديدة في الفيلم : مستوى بركات المتواضع جدا في الإخراج .. تقديم شيخ قبيلة الفجر أو البنو كحرامي فراخ .. مستوى التصوير السيء جدا والذي يختلف فيه «راكور» النور من لقطة للقطة .. المونتاج السيء جدا الذي يموت فيه الإيقاع تماما ويختفى الصوت أحيانا كما لو كنا في فيلم صامت .. ثم مستوى تسجيل الصوت والديولاج الرديء وغير المتطابق وغير المسموع .. ولكن كويس أوى .. يكفى أننا وجدنا فيلما يثير فينا مجرد الابتسام الذي لا نبكي بعده !

« لغة الحب »

هناك ظاهرة غريبة تلفت النظر في الأفلام التي نشاهدها الآن.. وهى أنها لا تتوقف أبداً عن «التطور» الى الأسوأ.. فكلما رأيت فيلماً تتصور أنه بلغ قمة الرداءة بحيث لا يمكن أن يكون هناك ما هو أسوأ منه .. فوجئت - ربما فى الأسبوع التالى مباشرة - بأن هناك بالفعل ما هو أسوأ .. وإذا كنت أقف أحيانا أمام أحد الأفلام عاجزا عن الكتابة لأن مقاييس النقد أو التحليل أو حتى السخرية لا تنطبق عليه ولأنه «شئ» لم يحدث .. فما الذى يمكن أن أقوله بعد ذلك بون أن أقع فى دائرة التكرار؟ ولماذا يدفع الناقد والقارئ معا ثمن أخطاء الآخرين - وجرائمهم أحيانا - وجرائمهم الفضة على صنع أى شئء بلا أننى تردد أو حياء بون أن يمنعمهم أحد .. وبون أن يعجزوا كل مرة عن العثور على فرصة وفلوس لارتكاب هذه الأفلام ؟

ولست أدعو الذين يعترضون على «القسوة» فى التعرض لبعض الأفلام.. الى أكثر من مشاهدة فيلم «لغة الحب».. رغم أننى أشك فى بقائه فى دار العرض الى يوم صدور هذا المقال .. إلا إذا حدثت مفاجأة تؤكد أننى المخطئ الوحيد فى السينما المصرية !

فى مقدمة الفيلم نجد كلاما كثيرا مكتوبا على الشاشة بالعربية والانجليزية يقدم أسماء عديدة للفيلم منها : «لغة الحب» و«فن الحب» و«عربى فى أوروبا» .. ثم نجد مجموعة أخرى من أسماء الفنانين والفننيين بعضها مصرى وبعضها أجنبى لا يعرفه أحد مثل «جون ايزافتش» و «مارى لابس» و«تريزا جروبى» مثلا .. فالمفروض أن أحداث الفيلم تقع بين القاهرة وبولندا .. وهناك لقطات سياحية مثل الكارت بوستال لبعض شوارع وكبارى مصر وبولندا بالفعل.. ثم ناس يصنعون أى شئء ويقولون أى كلام وتتوالى الصور المصوقة ببعضها مجرد لصق لا علاقة له بالمنتاج وبجراحة نادرة لم تحدث فى تاريخ السينما من موزمبيق الى جزر الكناريات !

يبدأ الفيلم بفئة بولندية تزور القاهرة فتحب شابا مصرية لا يلبث أن يلحق بها فى بولندا لكى يتعلم كل سكان بولندا اللغة العربية فى أنتظار هذا الشاب لكى يكلموه بالعربى.. ولكى تقع فى حبه نصف بنات بولندا ويتأمر عليهن النصف الآخر.. ويتفرغ النصفان معا لمتابعة صراع بنت بولندية اسمها «تريزا» وبنت أمريكية اسمها «بيتى» حول هذا الشاب المصرى الذى اسمه حسن

فى كل مدن وجبال وتلوج بولندا من وارسو الى زاكوبالا ! .. بينما تعود الكاميرا بين وقت وآخر الى القاهرة لنجد محمود المليجي وأحمد رمزي وناهد شريف جالسين على كراسى صالون مذهبة يتحدثون فى أشياء لا نفهمها .. ويجرأة متقطعة النظير يقطع المخرج والمونتير أى شىء على الشاشة ليقدم رقصه بطن من بنت بولندية مرة ومصرية مرات .. دون أن تكون هناك علاقة بين أى شىء وأى شىء سوى مجموعة من لقطات الصدور والسيقان العارية المقدمة بأرخص وأكثر الوسائل ابتذالا فى محاولة فاشلة حتى لصنع فيلم جنسى !

من وكيف ولماذا يمكن صنع فيلم كهذا وعرضه على الجمهور ؟ ان الجمهور الذى ترتكب باسمه هذه الجرائم قال رأيه صريحا فى الفيلم عندما صرخ وهتف وغنى أثناء العرض .. وفى النهاية بدأ يبحث عن المخرج الذى كان لحظتها قد عاد الى زاكوبالا .. ورغم ذلك فما زالت هناك فرصة لفرض عقوبة الحبس على كل من اشترك فى هذا الفيلم بما فيهم المتفرجين .. ما عدا أنا طبعاً حيث أنى أحمل بطاقة تثبت أننى كنت موجوداً بحكم وظيفتى .. وأنتى أصبت أيضاً اصابة عمل !!

الواقع المصرى

« البوسطجى » ليس فقط أهم أفلام مخرجه حسين كمال، بل واحد من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية كلها وأفضلها وأكثرها نضجا وتعبيرا عن الواقع المصرى.. وهو واحد من الأفلام القليلة فى تاريخ السينما التى تناولت موضوعها أولا من مشاكل هذا الواقع الحقيقية.. ثم عبرت عنه تعبيرا سينمائيا جيدا وواقعيا وبرؤية نقدية جريئة وشديدة الصدق الذى قد يصل الى حد القسوة والايلام .

وإذا كانت قصة يحيى حقى التى نشرها فى مجموعة «دماء وطين» تتناول موضوعا مصريا تماما.. ينفذ فيه الأديب الكبير الى طبيعة العلاقات الانسانية والمادية والعاطفية فى مجتمع شديد التخلّف اختار مسرحه فى قرية كوم النحل فى قلب الصعيد – هذه الرقعة الفسيحة المنسية وراء العالم والتقدم وسير الزمن .. وحيث يبقى الواقع الاقتصادى متخلّفا مئات السنين وشديد الركود .. حيث ينعكس هذا الموت المادى على حياة الناس فيخفق مستواهم المعيشى أولا ثم يخلق انسانيتهم نفسها بالضرورة.. ويقتل أى بادرة هب أو مودة... وحيث تصبح حتى ملامح البيئة الصحراوية الجبلية والحرارة الشديدة ونقص الموارد وموت العمل وركود الحركة والفراغ الطويل وأكواخ الطين وغياب الخدمات الاجتماعية والحكومية والاهمال والقذارة والذباب .. تصبح كلها هى الاطار الخائف الذى يحدد حياة الناس اليومية وعلاقاتهم الاقتصادية والعاطفية جميعا – وتدفعهم الى مزيد من الانغلاق على أنفسهم والتربص ببعضهم البعض بحيث تصل معاملاتهم اليومية الى نوع من التوحش الذى يعبر عن نفسه بانفجارات اجرامية نقرأ أخبارها كل يوم .

إذا كان الأصل الأدبى لهذا الفيلم أستطاع أن ينفذ الى أعماق هذا الواقع بحيث يربط مصائر أبطاله الشخصية به فلا يصبح شىء معزولا عن شىء .. فان السيناريو قد حافظ على هذا الجوهر كله .. وقدمه فى شكل سينمائى جيد يرتفع بالفيلم الى مستوى موجة الواقعية الخشنة التى قدمتها لنا السينما العالمية بين وقت وآخر وعن بلد وآخر .. حيث يملك السيناريست القدرة على تحويل العمل الأدبى الى معادلة السينمائى الخاص دون أن يفقد خصائصه السينمائية ودون أن يتنازل عن قيمة الموقف الاجتماعى الجريء المؤلف .. خاصة عندما ينجح المخرج أيضا فى الارتفاع الى مستوى المؤلف بفهمه لمضمون وعلاقات ومعانى العمل الذى يحوله

الى سينما .. وهو ما يعجز عنه غالباً مخرجو السينما المصرية فى تعاملهم مع أعمال أدبية ..
يقدم الفيلم الواقع المكانى الذى تدور فيه الأحداث من أول لقطة .. حين يصل القطار الى
محطة كوم النحل التى تبعد ساعتين بالقطار عن أسيوط .. وينزل عباس (البوسطجى) من
القطار قادماً من القاهرة ليسأل عن القرية التى جاء ناظر المكتب بريدھا .. ويقال له أن القرية
تبعد (٢ كيلو بس من البلد) فيقطع المسافة فى لقطات متتابعة تحدد له ليس فقط جغرافية
المكان .. وإنما واقعه الاجتماعى أيضاً .. فهناك صحراء ممتدة ترتفع وتنخفض .. وأكوخ متهاكّة
وأترية وطنين وذباب .. ولتقف حوله الأطفال باعتباره أفنديا غريباً قادماً من المدينة..

وفى القرية يسأل عباس ناظر البوسطة عن بيت العمدة عبد السلام وهذان .. بينما نسمع فى
نفس الوقت منادى القرية يعلن عن افتتاح (المدرسة الامريكانية) بأسيوط .. ودلالة هذا الاعلان
الهامة افتتاح (المدرسة الامريكانية) بأسيوط .. أن التقديم يزحف على الاقليم.. ومجرد تعليم
البنات يعنى تحريرهن من ضغوط الواقع الاجتماعى والأخلاقى المتخلف ويؤدى حتى الى
تحريرهن العاطفى كما يحدث بالفعل فيما بعد لجميلة بطلّة قصصنا التى كان مجرد خروجها الى
أسيوط لتلتحق بالمدرسة الجديدة فرصة للتعرف على العالم ولتلتقى بالحب .. فليست صدفة أن
حبيبها خليل هو أيضاً تلميذ يدرس فى أسيوط. إن مجرد الخروج من جحور البيت والعائلة ثم
التعليم لا يكسب الفتاة السجينة مجرد قدر من المعلومات وإنما يكسبها أيضاً حق الحب ..

وبينما يبحث ناظر البوسطة الجديد عن مسكن فى القرية يناقش سلامة أحد (أعيان) القرية
ووالد جميلة مشكلة ارسالها الى المدرسة فى أسيوط مع زوجته الكهله .. ورغم كل التزمّت الذى
يناقش به موضوع شرف ابنته الذى يمكن أن يخدشه السفر والغربة والتعليم فإنه يرقب خادمته
مريم باشتها.. ويكون هذا خطا آخر من خيوط التراجيديا الساخرة فى مجتمع أنانى ومنافق ..
ويقطع الفيلم من القرية الى المدينة .. أسيوط .. وفى مدرسة البنات الامريكانية نكتشف أن
الواقع أكثر تقدماً كما يبدو .. إن شكل الفتيات الجالسات فى الفصل متشحات بالسواد يعطى
انطباعاً بالمآثم .. ولكن وسط هذا الموت يولد الحب دائماً .. إن جميلة الفتاة المحرومة من كل شيء
والتي تطفو على سطح الحياة لأول مرة تقع فى حب أول شاب يقول لها أشياء مختلفة وتحلم معه
فى نزهاتهما البرية وسط آثار الماضى (بملكة ثانية).

ولكن الحب لا يمكن أن يولد فى القرية نفسها .. حيث النساء والعواطف مناطق محرمة .. وحيث
فرصة عباس البوسطجى الوحيدة هى فى الاتصال بالغازية التى تبو الشئ الوحيد المختلف لأنها
الشئ الوحيد القادم من خارج هذا المجتمع المغلق .. وإذا كان رجال القرية يفلقون الأبواب على
زوجاتهم فانهن جميعاً لا يمانعون فى اشتهاه الغازية فحرية الجنس حق للرجل وحده .. ومن هنا
تكون الكارثة عندما يستأثر البوسطجى القادم من القاهرة بالغازية .. ان قيمة الشرف المزعوم
تستيقظ فجأة فيحاصرون البيت ويجبرون الغازية على الخروج ويرجمونها بالطوب..

وفى مقابل قيمة الشرف الزائف هذه يقدم الفيلم مشهداً آخر لسلامة يغتصب خادمتها مريم بحكم السيادة الاقتصادية وحدها .. إن موضوع الشرف فى هذا المجتمع مفهوم نسبى .. متوقف على شرف من بالضبط .. وعرض من المنتهك ..

وبينما تتصاعد أزمة البوسطجى عباس حسين القادم من القاهرة بنورها وحركتها وحرقتها الى ظلام وحرمان وركود هذا المجتمع الميت .. يكون طبيعياً أن تحاصره القرية باتهاماتها لتدفعه الى التأقلم وكتب أى محاولة للتمرد .. إن العدة يحاول .. أن يطرده من منزله .. ورشدى ساعى البوسطة يحاصره بنظراته ليمسك عليه أى غلطة ويتهازل بلاغات العمدة الى المأمور ضد البوسطجى .. وحتى رغبته فى ممارسة نوع من العادة السرية بالمجلات العارية التى تصله من القاهرة والتى تبقى علاقته الوحيدة مع المرأة .. تحاصرها عيون الفلاحين الذين لا يجنون شيئاً يصنعونه فى فراغهم إلا كتب حريات الآخرين ..

إن ضابط النقطة يعيش فى القرية من ست سنوات يبدو ضحية هو الآخر مثل عباس البوسطجى وهو يفسر سلوك أهل القرية تفسيراً واعياً (ما هم معنورين .. عايشين فى جحور .. النور حيلهم منين؟) وكتيجة لهذه الجحور يحدث السقوط الأخلاقى على عدة مستويات ..

إن جميلة تسقط مع خليل رغم كل تزمّت وقسوة أبيها سلامة .. بينما يسقط أبوها نفسه بكل حرصه الأخلاقى الكاذب مع خادمتها مريم التى لا تملك الرفض بحكم أنها خادمة مأجورة .

وفى حالات السقوط هذه لا يفلح الرجل شيئاً رغم أنه الذى يبدأ بالأخذ .

.. إن مريم الخادمة يأخذها أخوها وخالها ليقتلها بالطبع غسلاً للعار بينما هى تصرخ .. (أنا مليش ذنب أنا ما بيديش حاجة ..) ! وسلامة المذنّب فى هذه الجريمة هو نفس الأب الذى يقتل ابنته جميلة غسلاً للعار .. لكنه عاره الشخصى هذه المرة .. إنه يصنع العار ببساطة لخادمة فقيرة ولكنه يرفض نفس الشيء بالنسبة لابنته .. ويعد أن يتورط البوسطجى الغريب عن هذا العالم الوحشى فى هذه التراجيديا كلها بالصدفة ويدافع من الملل والفراغ والرغبة فى متابعة شيء بالتجسس على خطابات أهل القرية فانه يكتشف مأساة عامة أكبر من مأساة الشخصية .. إن المسألة لا تصبح مجرد ملل أو فراغ أو حرمان من الجنس .. إن هناك مجتمعاً كاملاً خانقاً متظلاً تصنع فيه مأسى الناس ويجعل الجريمة حلاً يومية على كل المستويات ..

وقبل أن يستطيع عباس البوسطجى أن يصنع شيئاً لوقف الكارثة .. يفيق على الفاجعة .. لقد قتل سلامة ابنته جميلة بالفعل ضحية ليس لخطئها الشخصى فالعيب ليس خطيئة – وإنما ضحية كل خطايا مجتمع كامل .

وفى مشهد من أفضل مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله ينتهى الفيلم بالضحية الجميلة التى كفرت بحيها المقتول وحياتها نفسها عن جرائم الآخرين جميعاً ..

● جماعة السينما الجديدة – الحلقة الدراسية التاسعة – ١٩٧٤/٤/٣٠

« رحلة العجائب »

إخراج : حسن الصيفي . سيناريو : هبى عزت وحسن الصيفي . تصوير : مسعود عيسى وكمال كريم . مونتاج : فكرى رستم : تمثيل : محمد عوض - نبيلة عبيد - «الهنداء الأمريكية» سيمون !
عندما يبدأ فيلم بلقطات بلهاء لشوارع أمريكا نسمع معها أغنية «السح الدح اميو» وكأنه يجمع بهذه اللغة العبرية بين «حضارتين» .. فانه يكون فيلما صريحا حد نوعيته ومستواه من البداية.. بحيث لا يكون هناك أى داع لمناقشة مستواه السينمائى حيث لا مستوى سينمائى أصلا .. وإنما سيناريو بالغ السخافة وإخراج بدائى وتصوير ردىء جدا وألوان مثل مشخبطه الأطفال «بالوان الميه» .. ومونتاج لا يزيد عن مجرد قص ولصق لمجموعة من اللقطات صورت بأى شكل ولتحكى أى شيء من أردأ مستوى يمكن أن يعجب جمهور سينما ميامى الشديد السذاجة والتعاسة معا ..
والفيلم يريد نفس القصة السخيفة التى تقفل «الوطنية»..والتي تتصور أن محمد عوض العامل فى شركة السيارات له عم هاجر الى أمريكا وأصبح مليونيرا - طبعاً ! - ثم مات... وأن عوض أخذ زوجته نبيلة عبيد بنت البلد التى تملك عدة تاكسيات وطار الى أمريكا ليتسلم نصيبه من ثروته عمه الضخمة.. ولكنه هناك وجد نفسه مضطرا للزواج من ابنة عمه «الهنداء الأمريكية سيمون» التى رفضته فى البداية ثم ماتت فى حبه فجأة وتزوجها بالفعل.. ولكنه ضحى بالثروة فجأة وفضل العودة مع زوجته البلدى الى القاهرة حيث يركع الاثنان على أرض المطار ليقبلاها فى أشد المشاهد زيفا وافتعالا .

ومع أن الفيلم تم تصويره فى أمريكا فلا تحاول أن تبحث عن أمريكا لأنك لن ترى منها سوى بضعة لقطات عبيطة للشوارع والفنادق .

فقد كان المخرج حبيس نفس العقلية التى تصور بها أفلامنا فى استديوهات الهرم .. وهو لم يحاول مثلاً استخدام أماكنات السينمائى المصرى فؤاد سعيد التى أحدثت هزة حقيقية فى السينما الأمريكية نفسها .. ومع ذلك فان المسألة الحقيقية هى المرمطة البشعة لمصر كما ينقلها الفيلم الى أمريكا : مصر الملاية اللف والجهل الشديد والتخلف المخجل والردح وقرش الملاية .. وكما يضعها المخرج فى مقارنة مخجلة مع حضارة ناطحات السحاب ..

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/١/١٥

« غابة من السيقان »

إخراج : حسام الدين مصطفى . قصة : احسان عبد القدوس . سيناريو : محمد أبو يوسف
وحسام مصطفى . تصوير : ابراهيم هالاح . مونتاج : فكرى رستم . تمثيل : محمود ياسين -
ميرفت أمين - نيللى.

فى البداية علينا أن نتصور محمود ياسين شابا وسيما عاقلا تماما .. و«أحسن محام فى مصر» يكسب كل قضاياہ .. وينقذ سمير صبرى الذى ينتظر الاعداء فيمنحه البراءة بمعجزة فى مشهد مضحك يستعرض فيه سمير صبرى قدرته على الضحك والكاء الهستيرى قبل أن يخفى نهائيا من الفيلم .. بينما يشكر القاضى بكلمات بلهاء محمود ياسين «أحسن محام فى مصر» على المذكرة القيمة التى قدمها للمحكمة .. وهذا المحامى المعجزة سعيد أيضا فى حياته الزوجية .. فهو يسكن أولا فى فيلا غريبة جدا .. ومتزوج من نيللى مذيعة التليفزيون التى تقدم بدون مناسبة أيضا حديثا مع الكاتب محمد لطيف تسألہ فيه عن شعره حينما يذيع مباراة بين الاهلى والزمالك .. والمحامى منضبط جدا فى مكتبه يرفض قضايا المخدرات ويمكن أن تضبط ساعتك عليه لأنه أحسن محام فى مصر ! .. وفجأة تقتحم مكتبه وحياته كلها ميرفت أمين التى قررت مع بنات النادى «الجزيرة طبعاً» رهانا حول قدرتها على الإيقاع به .. ومثل الصبوة القنينة التى شاهدها ألف مرة.. فانها توقع به فعلا - لماذا اختارته هو بالذات ؟ - ولكنها كالعادة أيضا تقع فى حبه .. فيرتك الرجل تماما ويسلم قياده لها ويزورها فى قصرها الفخم و«يسقط معها !» ثم يبدأ يكلم نفسه ! .. ويقرر الهرب منها بأن يأخذ زوجته فى اجازة الى مرسى مطروح .. وهناك فجأة تظهر ميرفت على الشاطئ بعد أن أخبرتها المخابرات المركزية عن مكانه .. وتحول بمعجزة الى صديقة زوجته الروح بالروح .. ويعود فيكلم نفسه ! .. ويبدأ يشك فى زوجته بعد أن تعدد خروجها من المنزل بدون أى مناسبة ولجرد أن الفيلم يريدہ أن يكلم نفسه .. وفى حفل فخم جدا فى قصر العشيقة التى يعود زوجها فجأة .. تحك العشيقة ساقها بساقه تحت المائدة .. فيشك أن زوجته أيضا تحك ساقها بساق زوج العشيقة .. فينزل تحت المائدة «أى والله العظيم !» ليتأكد من الأمر .. ورغم أنه لا يرى شيئا إلا «غابة من السيقان» فانه يرقد تحت المائدة ويرفض القيام

ويصبح فجأة مجنوناً رسمياً .. فيلقى مرافعة عظيمة تحت المائدة يصرخ فيها : - غابة يا حضرات المستشارين .. غابة من السيقان .. أنتوا قاعدين فوق ومش دريانيين باللى تحت .. فوق منظره .. وتحت مسخرة !

ويجئ الرجل نهائياً ويمشى فى الشوارع حافياً وهو يصيح : يحيا العدل .. ويصفق الجمهور !
● أنت تشك بالتركيد فى أن هذه لا يمكن أن تكون قصة حقيقية لفيلم .. وقد تتهمنى بالجنون عندما أعرض عليك الموضوع بهذا الشكل .. ولكنك تستطيع أن تذهب الى السينما لتأكد بنفسك من أن هذا فيلم حقيقى يشد الناس الآن ويصفقون بحماس شديد ولا بد أن «يرقد» هو الآخر على قلب سينما راديو عدة شهور.. ولكن لست أنا المجنون الحقيقى عندما أتصور أن رجلاً عاقلاً جداً يمكن أن يصاب بالجنون لسبب كهذا .. فما بالك اذا كان هذا الرجل هو «أحسن محام فى مصر ؟» وهو الشاب الناجح تماماً وعلى كل المستويات والذي ينقذ حياة المجرمين بمذكره تشكره عليها هيئة المحكمة الموقرة .. وهو زوج لمنيرة تليفزيون وأب لولدين وغنى والمفروض أنه مفتوح على المجتمع وعلى العالم .. ورغم ذلك فيعد أول مغامرة جنسية يتعرض لها يصبح فجأة كمن لم ير اللحم فى حياته .. فيتحول الى طفل ساذج برئء قادم من قريتي سلامون .. فبيداً يكلم نفسه ويقول كلاماً عيباً عن «الخطيئة».. وكأنه لا يعيش فى القاهرة ولا يعرف النساء.. ورغم أن زوجته تبدو عاقلة ومهذبة تماماً فى أول الفيلم .. فانها تتحول فجأة الى سيدة متهتكة وخليعة بحيث يصبح هناك مبرر لأن يشك فيها .. ويحدث يصبح هناك تحول كامل فى سلوكها يتصور به السيناريو المفبرك أنه كاف لإثارة شكوكه .. فكيف اكتشف هذا المحامى العظيم - الذى أشك فى أنه مر أصلاً أمام سور الجامعة - أن هناك شيئاً اسمه الخطيئة .. ؟ وكيف كانت مغامرة جنسية واحدة - مهما كان انضباطه ومثاليته قبل ذلك - كافية لهذه النظرة السوداوية الساذجة للعالم ! وكيف يمكن أن يقتنع بأن وجود امرأة ساقطة واحدة يعنى أن كل النساء ساقطات رغم أن هذه السيدة كانت الساقطة الأولى والأخيرة فى حياته ؟ وكيف يفقد تماسكه الخرافى فجأة ليتحول الى انهيار خرافى رغم كل ما حاول به السيناريو أن يمهد لهذا الانهيار التدريجى الذى ينتهى الى الجنون ؟ وأى رجل عاقل يمكن أن يصاب بالجنون هذه الأيام بسبب مسألة الخطيئة ؟

● يقدم حسام مصطفى واحداً من أرباب أفلامه كمخرج رغم محاولاته المستعينة فى كل لقطة ليؤكد وجوده كمخرج.. وكانت أبشع لحظات هذا «الإخراج» عندما عاودته حمى استخدام «الزيم» من جديد .. حيث يقفز وجه محمود ياسين فى وجهك ويتراجع عدة مرات تعبيراً عن القلق .. وحيث يفقد الفيلم تماماً أى قيمة فنية للتصوير أو الألوان أو حتى القفزة على سماع الصوت أو الاحساس بالانقاع الذى يسير رتبياً مملاً طوال الفيلم حيث لا يحدث شئ أمامك ولا تحس بأزمة على الإطلاق قبل النصف ساعة الأخيرة من الفيلم حين يستيقظ محمود ياسين فجأة وينفجر فى جنونه مفجراً معه كل شئ ليوقظ الجمهور النائم بقدرته الرائعة على الأداء الذى يتراوح بمهارة

بين الاضحاك والجنون وفي أحسن حالاته كممثل ما زال يخزن طاقات كبيرة على التعبير مهما أساء المخرجون استغلالها حين يصرون على «الإخراج» وهو يمثل .. ولو أن حسام مصطفى مثلا ترك محمود ياسين يمثل «لوحة» نون أن يخرج هو لكانت النتيجة أفضل بالتأكيد .. فلا أحد يتصور كيف يمكن أن يكون هذا «الشيء» الذي رأيناه فيلما لولا محمود ياسين الذي جعله الفيلم يخرج في النهاية في مظاهرة من أجل استغلال كل شيء حتى جنون الممثل .. والمتفرجين أيضا! ..

« امرأة عاشقة »

إخراج : أشرف فهمى . سيناريو : مصطفى محرم عن أسطورة فيدرا اليونانية . تصوير : مصطفى امام . مونتاج : سعيد الشيخ . تمثيل : شادية - محمود مرسى - حسين فهمى .

إن أسأل المخرج الشاب أشرف فهمى وكاتب السيناريو الشاب مصطفى محرم عن سر اختيارهما لأسطورة « فيدرا » اليونانية - كما كتب على الشاشة بشجاعة وأمانة على الأقل وهو ما لم يفعله غيرهما من الذين نقلوا الأعلام الأجنبية بجرأة منقطعة النظير ولم يذكروا المصدر - لكى يحولا فيدرا الى شادية ؟ وإن أسألها عن دور الشباب إذن فى السينما المصرية اذا تجاهلوا هم أيضا آلاف الموضوعات التى يمكن أن توحى بها الحياة المصرية وتصلح جدا للسينما .. وهل تسمح ظروف مصر ٧٤ بالعودة الى أساطير الاغريق ؟ وإن أسألها أيضا هذا السؤال السخيف عن علاقة فيدرا بالواقع المصرى أو حتى بالواقع اليونانى اليوم.. فكل هذه أسئلة غبية وبمها ثقيل ومكررة.. وإن تكون لها أجوبة أيضا .. وسأحاول فقط أن أناقش « امرأة عاشقة » كما قدمه المخرج الشاب وكاتب السيناريو الشاب من حيث المستوى الفنى.. ومع محاولة نسيان فيلم « فيدرا » الذى.. مثلته الممثلة اليونانية العظيمة ميلينا ميركورى وأخرجه جول دازان .

● حسين فهمى طالب بكلية الهندسة بالاسكندرية تموت أمه فيعود الى القاهرة ليعيش مع أبيه محمود مرسى رجل الأعمال الناجح والمشغول دائما عن زوجته شادية التى ترحب بآبن زوجها الشاب الذى ينفر منها فى البداية.. ولكن عندما يسافر الأب الى لندن تجى الفرصة لتتطور العلاقة بين الابن وزوجة الأب الى حب عنيف .. ينتهى بوقوع الاثنى فى « الخطيئة المحرمة » على شاطئ « الاسكندرية ».. ولأن هذا الحب مستحيل فان زوجة الأب تقتل نفسها فى حادث سيارة !

● يلتقط السيناريو هذه « التيمة » الرئيسة الشهيرة ويحاول أن يكسبها الطابع المصرى.. ولكنها تبقى أجنبية تماما إلا من حيث مواقع التصوير والممثلين الذين يتكلمون بالعربية.. رغم المشهدين الوحيديين اللذين تصور فيهما كاتب السيناريو أنه يقترب من الواقع المصرى : مشهد

الحفل الذى أقامه الأب رجل الأعمال فى بيته لأصدقائه حيث يتحدث الرجال والنساء معا عن الصفقات المتبادلة وحيث يبدو الحفل سوقا لتبادل المنافع .. وهو مشهد مقم ومقتل تماما وأقل مستوى من نفس المشهد الذى قدمه نفس المخرج والسينارست فى فيلمهما السابق «ليل وقضبان»..

والمشهد الثانى الذى يبدو «مصريا» هو حفل عيد ميلاد حسين فهمى الذى ألتف فيه أصدقاؤه الشباب ليتحدثوا عن أحلامهم فى الحب والمستقبل.. والذى يسخر من توزيعات القوى العاملة بشكل فج ومباشر وشديد السذاجة حيث تتحول محاولة النقد الاجتماعى الى نوع من «القافية».. وتبدو كل العلاقات الفرعية فى بناء السيناريو واهية تماما بحيث تعجز عن اضافة أو تعميق القصة الرئيسية أو حتى القرة على تصوير جو خاص.. فكل الشخصيات الثانوية كومبارسات يمكن حذفها بسهولة : توفيق الدقن ونبيلة السيد اللذان بذلا كل جهدهما لتبديد جو الكآبة والرتابة وإشاعة المرح .. مديحة حمدي التى كانت مشروع زواج لحسين فهمى بدأ بلا مبرر وانتهى بلا مبرر .. عايدة عبد العزيز التى قضى معها حسين فهمى ليلة واحد فى الفراش وانتهت مغامرته بالفشل.. إن كل القصص والشخصيات الثانوية فى الفيلم تنتهى بالفشل لأنها لم توظف توظيفا دراميا ولا فنيا مشبعا يمكن أن يحولها الى «خطوط» فرعية عميقة تغذى الخط الأصيل بحيث تحس أنها مضافة بالصدفة وبالقسر من أجل تنويع الممثلين والأحداث ولا أكثر ..

فماذا عن الخط الأصيل نفسه ؟

أن المشاهد المثقف فقط أو الذى يتذكر أسطورة «فيدرا» عندما يراها مكتوبة على الشاشة فى مقدمة الفيلم .. هو الذى يمكنه أن يقتنع بشئ مما يحدث أمامه بعد ذلك .. أو يتصور أن علاقة شادية بحسين فهمى يمكن أن تتحول الى حب فجنس فمأساة.. أن انشغال الزوج محمود مرسى الدائم عن زوجته وحتى بالشكل الذى قدمه به الفيلم .. لم يكن مبررا كافيا لأن تقع الزوجة فى حب ابن زوجها بهذا الشكل الحاد المفاجئ.. وكأنه أول رجل يعترض حياتها.. مع أنها كانت تحب زوجها رغم انشغاله عنها وتبدو سيدة فاضلة أو متماسكة على الأقل .. بينما لم تكن شخصية الابن نفسه أو مشاعره السابقة نحوها ما يمكن أن يمهّد لتحوّله المفاجئ هو الآخر الى حبها هذا الحب المستحيل الذى تقف ضده كل العوائق ..

ويبدو أن السيناريو أحس بفقدان المنطق والتبرير فى رسمه للأحداث والشخصيات فإراد أن ينقذ نفسه فى رسمه للأحداث والشخصيات فإراد أن ينقذ نفسه أو يقدم «إنذارا» بما سيحدث.. فجعل الابن وزوجة الأب يشهدان برفوة مسرحية تتحدث «بالصدفة» عن نفس مأساة «الحب المستحيل» حيث تردد الفتاة : أشمعى حبيبتك أنت بالذات من كل الناس ؟ لكى تتردد نفس الكلمات بعد ذلك فى ذهن شادية عندما تقع فى نفس المأساة فى أشد المشاهد سذاجة وأكثرها افتعلا .. بحيث يكون طبيعيا أن يؤدى الافتعال الى افتعال .. ولا يجد الفيلم حلا للمأزق الذى

صنعه لنفسه نون أن يبرره .. ألا أن يقتل البطلة ليريحها ويريحنا من أشياء تحدث بالصدفة وتنتهى بالصدفة !

● مرة أخرى يؤكد أشرف فهمى قدراته كمخرج جيد استخدام أنواره السينمائية بذكاء من حيث قدرته على توظيف حركة الكاميرا والتكوين وإدارة الممثل .. وهو هنا يستفيد من موهبة المصور الجيد مصطفى امام فى أول فيلم يخرج به أشرف فهمى بالألوان .. وأن كان المخرج والمصور معا يتحملان مسئولية الزوايا والإضاءة الخاطئة «لكلوزات» شاذية بالتحديد التى قدمتها فى أسوأ حالاتها خصوصا فى مشهد النهاية الذى انهال فيه نهر مضحك من الدموع وهى تبكى فى طريقها الى الموت .. ويبدو أن المخرج لم يكن «جديدا» بما يكفى ليكتفى بشاذية الممثلة .. وربما لأنه أراد أن يكون «فنيا وجماهيريا» معا فقد جعلها تغنى أيضا ثلاث أغنيات .. ولكنه جعلها تغنى نون أن تفتح فمها وكان هذا اكتشافا خطيرا فى السينما .. والأغاني نفسها كانت كارثة .. أن كلماتها تقول : «مال.. مال.. و«قدر .. قدر .. مقيش مفر».. ولأول مرة فى تاريخ السينما تقول البطلة قبل أن تنتحر «أهلا بالنهاية» تمهيدا لكلمة «النهاية» على الشاشة بعد مشهد سقوط السيارة الهزيل الذى يبدو فيه الماكيت والتفتيز والإضاء مثيرة للخل .. كما هو مثير للدهشة استخدام موسيقى «الأب الرومى» الذى كان معروضا على بعد مائة متر.. أما التمثيل فقد كان طبيعيا أن تؤدى الشخصيات الباهتة على أداء باهت حتى من ممثل عملاق مثل محمود مرسى الذى لا أدرى ما الذى وجدته فى هذا الدور لكى يمثل .. وهو الدور الذى كان يمكن أن يتبادله مع ممثل موهوب آخر هو توفيق الدقن صديقه فى نفس الفيلم نون أن تتغير الأمور كثيرا!

«ليالى .. لن تعود!»

إخراج : تيسير عبود . سيناريو : محمد عثمان وأحمد محمد الوهاب . تصوير : محمد عماره .
مونتاج : صلاح عبد الرازق . تمثيل : ناهد شريف - نور الشريف - محمد العربي - بوسي .
من المضحك طبعاً أن يحاول أحد مناقشة القصة والسيناريو والإخراج فى هذا الفيلم الذى لا
يمكن أن يزعم أنه قدم شيئاً من ذلك .. وإنما هو فيلم آخر من تلك الأفلام التى لا يدرى أحد كيف
تم انتاجها ولماذا .. ولكن يبدو أن بعض الناس لديهم قدرة عبقرية على أن يصنعوا أشياء لا تعنى
شيئاً وأن يكرروها ألف مرة بلا كلل ولا ملل ! .. إن نور الشريف يلعب لأول مرة دور الشرير
المحترف الذى تخصص فى الايقاع بالنساء .. واحدى ضحاياه ناهد شريف التى قطعت علاقتها
به وتابت وتزوجت صلاح نظمى .. تفاجأ به يقتحم حياتها من جديد ليتزوج بالصدفة بوسي ابنة
زوجها .. وتحاول أن تحميها منه فتقتله .. ثم يختفى نور الشريف تماماً من الفيلم .. وتقول ناهد
لبوسي : روحى اقعدى يومين عند خالتك .. لكى تختفى بوسي تماماً هى الأخرى وتنفرد ناهد
ببقية الفيلم وتحب محمد العربي وتلعب «نراية» عظيمة جداً تيكى فيها وتضحك وتقول :
- أنا ضايعة .. مخنوقة .. مش قادرة .. احضنى يا عادل .. وبينما يحضنها عادل الذى
يريد هو الآخر أن يصبح «أكبر محامى فى البلد» بينما تبدو ملامحه كطالب ثانوى .. نكتشف أن
البوليس يسجل كل شىء ويراقب كل شىء كما حدث فى قضية ووترجيت .. حتى تعترف ناهد فى
النهاية بأنها قتلت نور .. وينتهى الفيلم طبعاً بعد أن نرى أيضاً رقصة لسهير زكى هى الشىء
الوحيد خفيف الدم فى الفيلم .. وهو فيلم جرىء جداً بحيث يحكى هذه الأشياء كلها .. ويجد
منتجاً جريئاً يوافق على انتاجه .. ثم يعهد بإخراجه للمخرج اللبناني تيسير عبود الذى كانت
السينما المصرية بلا شك فى حاجة ماسة الى «إضافاته» الرائعة .. ثم كان فؤاد الظاهرى جريئاً
هو الآخر بحيث يقدم بالحرف الواحد مقطوعة أجنبية معروفة اسمها «ظل أبستمك» مع موسيقى
«أنا لك على طول» لعبد الوهاب .. أنها ليالى لن تعود فعلاً .. أرجو ذلك !

« عريس الهنا »

إخراج : محمود فريد . سيناريو : فيصل ندا . تصوير : وحيد فريد . مونتاج : فكرى رستم . تمثيل : محمد عوض - زيزى البداروى - ناهد شريف - لبلبة - بوسى .

قد تكون صدفة.. ولكن هذا الفيلم «فريد» من نوعه بالفعل.. فمخرجه محمود فريد.. ومدير التصوير وحيد فريد .. والمصور عصام فريد.. واسم بطله فريد. محمد عوض الطالب الفقير فى كلية الطب البيطرى الذى يعيش فوق السطوح ويحلم بالزواج من بنت عمه زيزى البداروى.. ومع ذلك فهو يترك الكلية والدراسة نهائيا ويوافق على الزواج من أربع نساء مرة واحدة : ناهد شريف ولبلبة وبوسى و .. ميمى شكيب أيضا وإذا كان محمد عوض مضطرا للزواج من أربع نساء فى وقت واحد لأنه محتاج للفلوس التى أغربته بها .. فليس هناك سبب واحد مفهوم يجبر السيدات الأربع على الزواج من رجل واحد .. فهن راقصات فى كباره لا بد أن يتزوجن ليسمح لهن بالسفر للعمل مع المتعهد عبد العاطى رزق فى بلد اسمها ايموتادا .. ومع ذلك فإن الراقصات الثلاث - ميمى شكيب التى لا أدرى ما هى مهمتها فى الفيلم - لا يجدن من يتزوجهن - تصورا ! - إلا محمد عوض طالب الطب البيطرى الغلبان ويأثع الجرائد ! ومع ذلك فإن الفيلم ينتهى من هذه المشكلة تماما بعد أول ربع ساعة ليتفرغ بعد ذلك لموضوعه الحقيقى.. فرغم أن الزواج من السيدات الأربع هو مجرد زواج صورى بالنسبة لهن من أجل السفر .. فإن عقدة الفيلم كلها تقوم بعد ذلك على عمليات الاستهلاك الجنىسى لـ محمد عوض من الزوجات الأربع اللاتى يتفرغن تماما وطوال الفيلم لاصطياده جنسيا بالنور وواحدة وراء الأخرى.. ولا يمكن أن يحكى لك أحد ما يحدث بالضبط فى هذا الفيلم الذى لا بد أن يراه أى مسئول عن الرقابة ليفسر لنا التناقض بين قص أى لقطة عارية موظفة فنيا فى فيلم لبرجمان أو فيليينى.. وبين السماح بساعة ونصف كاملة من الصرخات والتلويحات والقبيلات والأجساد العارية والكلمات الفاضحة والمطارادات على السراير والرجل الذى ينام مع زوجاته الأربع واحدة واحدة ويخرج من كل حجرة زاحفا على الأرض متلويها : آه ياركبى ! .. تاركا فى بطن كل زوجة طفلا اسمه «بلاميطة»!!

● ملحوظة : لم يعرض الفيلم الانجليزى الخطير : « أيها الرجل المخطوطة » إخراج ليندسى اندرسون فى القاهرة لأن الرقابة اعترضت على عدة أشياء منها مشهد لبطل الفيلم مأكول يتنوق القهوة من فم امرأة !.

« العصفور »

● نبذة سياسية !

إذا كان يوسف شاهين واحدا من أهم مخرجى السينما المصرية فى الخمس وعشرين سنة الأخيرة تقريبا - أى منذ أول أفلامه «بابا أمين» - وأكثرهم قربا من الواقع المصرى إحساسا به والتزاما بالتعبير عنه رغم الكنتة الأجنبية التى تشوب «لغة» وليس مضمون أفلامه أحيانا والتى لا تنتقص من مصرية هذه الأفلام رغم ذلك.. فإن «العصفور» هو بلا شك أهم أفلام يوسف شاهين .. وواحد من أهم الأفلام المصرية جميعا.. ولعله أول نموذج حقيقى ومباشر للسينما السياسية فى مصر .. مع عدم التعرض لكل محاولات السينما المصرية السابقة «للاقتراب» من الموضوعات السياسية من قريب أو بعيد .. وطبيعى أننى أعبر هنا عن تقديرى الخاص الذى قد يختلف البعض معه ويتفق البعض .. ولكننى أعتقد - وهذا تقديرى الخاص أيضا - أن الأفلام المصرية التى حاولت من قبل أن تتناول موضوعات سياسية كانت تقدم السياسة من خلال الأشخاص.. بينما «العصفور» يقدم الأشخاص من خلال السياسة.. وقد يبدو أن كل الأفلام السياسية فى العالم كله بما فيها كل موجة الأفلام السياسية الأوروبية الأخيرة وأكثرها مباشرة - مثل «قضية ماتيه» على سبيل المثال أو حتى «ساكو وفانزيتى» لابد أن تقدم أخطر قضاياها السياسية من خلال أشخاص.. وهذا ما لا يمكن أن ينكره أحد.. ولكن لا أعرف فيلما مصرية قبل «العصفور» طرح قضيته السياسية بهذا الوضوح والحسم والمباشرة.. دون أن تبلى الظروف السياسية للمجتمع المصرى فى «خلفية» الحوادث الشخصية الباهتة لأبطاله.. والتى لا تخرج فى مضمونها النهائية عن نفس حلقات الحب والميلودراما المغلفة.. والتى تفتقد حتى على المستوى السياسى نفسه.. وضوح الرؤية والفهم الكامل للقضية المطروحة من خلال التحليل العلمى الواعى لظروف المجتمع المصرى فى فترة أحداث الفيلم ..

ولكن المسألة مختلفة تماما فى «العصفور» .. فالمضمون السياسى هو المقدمة والخلفية معا .. وكل الأحداث والشخصيات لا تتحرك فى فراغ وإنما فى إطار مرحلة تاريخية محددة.. وعلى أساس صحيح تماما من التحليل للظروف السياسية والعسكرية والاجتماعية والاقتصادية جميعا

.. ويوى كامل وجرة كاملة فى التعبير.. بمعنى أن «الشخصيات» ليست «أبطالاً» - وهناك فرق كبير - فليس فى الفيلم نجم واحد حتى على مستوى الشهرة أو الشباك. لأن المقصود فى بناء «العصفور» الأساسى ليس «الأبطال» كأفراد أو شخصيات مجردة لها ملامح وهموم ومشاكل خاصة .. وإنما تصبح الشخصيات فى «العصفور» مجرد «أنوات» لنقل رسالة .. أو هى وسيلة المخرج فحسب لطرح قضيته.. ولا أريد أن أقول أن شخصيات «العصفور» هى مجرد «رموز» لأن هذا قد يدخلنا فى متاهة التفرقة بين الرمز والشخصية الحية.. وإن كان يوسف شاهين ولطفى الخولى نفسيهما قد دخلا فى هذه المتاهة نون أن يحسا وهما يكتبان الفيلم .. فقدت الشخصيات دلالتها الحقيقية بين أن تكون رموزاً أو شخصيات حية وتعلق على الشعرة الواهية بين الاثنين فلم تصبح لا هذا ولا ذاك .. وهذا أحد عيوب الفيلم الأساسية ..

وأن كانت نفس هذه الشخصيات رغم اضطرابها الشديد هذا قد نجحت - فى حدود فهمى لها كمجرد أنوات للتعبير عن قضية سياسية - قد نجحت تماماً فى طرح هذه القضية.. بدليل هذا التواصل الكامل بين الجماهير وبين الفيلم .. فرغم المستوى التكنيكي المكتمل «للعصفور» - مع التحفظات العديدة التى سأتكرها بعد قليل - فليس ما يجذب الجماهير الى الفيلم ويحقق كل هذا التواصل والفهم الكامل بينها وبينه هو المستوى الفنى للفيلم وإنما قضيته السياسية التى يطرحها بجرأة ووضوح كاملين ..

والقضية السياسية فى «العصفور» هى ببساطة : أن هزيمة ٦٧ لم تكن هزيمة عسكرية فقط .. وإنما هى هزيمة سياسية واجتماعية أساساً.. بمعنى أن الأوضاع الاجتماعية والسياسية التى كانت سائدة فى بلادنا قبل ٦٧ كان لابد أن تؤدى إلى ٦٧.. ولقد أصبح هذا كله واضحاً الآن ويتحدث عنه الجميع ويواجهونه بشجاعة.. ولكن ميزة «العصفور» الأولى أنه قاله فى وقت مبكر نسبياً كان من الصعب خلاله طرح هذه الحقائق بصراحة قبل التفتح المقيى الذى حدث منذ حرب أكتوبر والى الآن.. وأنه قاله أيضاً بالسينما .. وهى مسألة كانت تبدو مستحيلة بالنسبة لمسار السينما المصرية الذى لم يكن ممكناً أن ينتهى إلا إلى «بمبة كشر».. وبالأذات فى ظروف السينما المصرية الصعبة التى بلغت أوجها لحظة اعداد «العصفور»..

وفى بناء «العصفور» تسير الأمور ببساطة ووضوح كاملين : فهناك خطان متوازيان منذ أول لقطة : خارجى وداخلى .. ضابط جيش وأخوه ضابط البوليس.. يتركان نفس البيت والعائلة ليركبا نفس العربة .. الأول ليشارك فى معركة ٦٧ ضد العدو الاسرائيلى والثانى ليشارك فى حملة للقبض على مجرم خطير من مجرمى الصعيد التقليديين.. أى أننا منذ أول لحظة فى مواجهة خطرين يهددان مصر : العدو الخارجى والعدو الداخلى.. وسرعان ما ينكمش الخط الأول فوراً ليتم التركيز كله على الخط الثانى (يظهر محمود قابيل ضابط الجيش فى لقطات معدودة جداً متناثرة على بناء الفيلم) .. لأن الفيلم يريد أن يقول بوضوح شديد جداً أن القماد الداخلى

هو المسئول الأول عن الهزيمة العسكرية .. وأن مجتمعنا بالتركيب المزدوج لاجتماع مصر ما قبل ٦٧ لم يكن قادرا على الانتصار في أى معركة.. وأنه لا انفصال حقيقى بين الجبهتين الداخلية والخارجية .. وأن هزيمة يونيو كان لابد أن تحدث لأن البعض فى ذلك الوقت تصوروا أن المعركة يمكن أن تكون عسكرية فقط يتولاهما العسكريون فقط ليس فقط فى معزل عن الجماهير بل ومع «تجميد» هذه الجماهير .. مع أن الجنود فى النهاية ليسوا سوى أبناء هذه الجماهير .. وأنهم لا يمكن أن يتمصروا إلا اذا كان أباؤهم منتصرون أولا فى الداخل (يشير الفيلم الى الأصول العائلية للمقاتلين الوحيدين اللذين رأيناها فى الفيلم : ضابط الجيش الشاب ابن صلاح منصور ضابط البوليس الكبير .. والجندي الصغير ابن عبد الوارث عسر صاحب المطعم الفقير فى الحى الشعبى ..) .

وطوال الفيلم يستمر هذا التركيز على الوضع الاجتماعى فى مصر قبل ٦٧ .. أى على العدو الداخلى الذى لابد من الانتصار عليه قبل مواجهة العدو الخارجى.

ولكن من هو هذا «العدو الداخلى» ؟ فى البداية يوهنا الفيلم – وحتى من خلال مانششتات الصحف مع العناوين – أنه «أبو خضر» هذا المجرم القوى فى الصعيد .. ونفهم أن أبو خضر هذا ليس مجرما عاديا يقتل الناس بدافع الهواية.. أو حتى بالنوافع المعروفة لمجرمى الصعيد .. أنه على العكس مجرم سياسى من البداية .. رغم أن أبو خضر نفسه – الذى لا نراه أبدا طوال الفيلم لأنه لا نفتينا – ربما لم يكن يترك أنه جزء من لعبة سياسية .. ولكنه يحمى عمليات سرقة آلات المصنع الذى تم وضع حجر أساسه منذ ست سنوات .. وهو يقتل الخفير الذى يحاول التصدى لحراسة الآلات .. والمصنع هنا رمز لعملية تحول اجتماعى كامل يرفضه البعض لأن التصنيع – وهذه بدئية – يغير الملامح والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية فى مجتمع زراعى قبلى متخلف (يذكرنا الفيلم بين وقت وآخر بعدد العمال الذين كان يمكن أن يعملوا فى المصنع) .. وسرقة آلات المصنع تصبح بهذا المعنى ليس فقط مجرد عملية نهب منظمة بقصد الاثراء.. وانما أولا وأساسا عملية تعطيل لتحول اجتماعى يمكن أن يؤدى إلى تقدم الشعب المصرى ورفاهيته .. والذين يسرقون المصنع هم الذين كانوا يريدون منع تقدم الشعب المصرى..والذين كانوا يخشون حرته لهذا الهدف وبالتحديد .. والذين كان لابد أن يصنعوا له نتيجة لذلك ويسبب ذلك أيضا هزيمة فى حجم ٦٧.

وهذا ما يقوله «العصفور» بوضوح ونكاه شديدين ..

ولكنه لا يقول ذلك ويهرب .. أنه يضع أيدينا على الجناة أيضا .. ليحذرننا منهم أولا .. ولنتكشفهم ونتحرك ضدهم ثانيا .. وعبقريه «العصفور» فى تصويره أنه كان «نبوءة» أكثر منه فيلما .. لأن الحوار السياسى الحر والمفتوح الذى يدور فى بلادنا الآن يؤكد أن «العصفور» كان على حق .. وهذه هى القيمة الكبرى لهذا الفيلم العظيم الذى تشاهده جماهيرنا الآن وبالتحديد ..

ولكن مثل أى فيلم آخر.. فإن القيمة السياسية الكبيرة «العصفور» كنموذج السينما المصرية المطلوبة لبلادنا فى ظروفها الحالية بالذات..والذى لابد من حمايته من جانب كل الشرفاء ليستطيع مواجهة «بمبة كثر».. إلا أنه لابد من مناقشته فنيا ..

● اذا كان يوسف شاهين هو أكثر مخرجينا قدرة تكتيكية بلا جدال - وهذا رأى الشخصى بالطبع - فانه يصل فى «العصفور» الى قمة نضجه التكتيكي.. إن خبرات هذا المخرج العظيمة كلها خلال عمله الطويل المقاتل بلا كلل خلال ربع قرن .. تتركز كلها وتتقتر فى هذا الفيلم الذى نحس فيه أننا أمام مخرج لا يفهم حرفته جيدا فقط .. وإنما وصل فيها أيضا الى القمة حتى بالقياس الى المستويات العالمية .. وإن أتحدث هنا عن قدرته على تحريك الكاميرا والممثل أو عن التكوينات الرائعة التى جعلت من كل كادر عملا جماليا قائما بذاته وبأن تتحول الجمالية هنا إلى هدف فى ذاته فى معزل عن الحدث أو الواقع أو مفروضا عليه وليس نابعا منه .. فهذه كلها بديهيات بالنسبة لمخرج فى خبرة يوسف شاهين.. ولكن العاملين اللذين لا يمكن انكارهما فى هذا الجانب هما تصوير مصطفى امام الذى يلعب اسمه بسرعة كواحد من أفضل مصورينا.. بحيث يمكن أن نقول أن مصطفى امام ورمسيس مرزوق بالإضافة الى معلمها الكبير الفنان عبد العزيز فهمى يحققون الآن أفضل مستويات التصوير فى السينما المصرية ويقفون بكفاءة كاملة الى جانب المستويات العالمية .. أن الضوء واللون فى «العصفور» يتحولان الى شعر وخيال بون أن يفقدوا أيضا قدرتهما على تذكيرك دائما بالواقع.. فى المشاهد الخارجية بالصعيد بالذات تصبح الصور اكتشافا مثيرا لجماليات الواقع المصرى..

والعامل الثانى فى تحقيق تفوق عنصر اكتمال الصورة فى «العصفور» هو ديكور نهاد بهجت.. إن هذا الفنان الشاب الموهوب الذى يعمل منذ سنوات قليلة ويلعب بسرعة هو اضافة حقيقية للسينما المصرية الجديدة المتقدمة.. إنه يملك حسا مرهفا شديد الرقة والأناقة يمكن أن يرتفع بمستوى المناظر فى الفيلم من السوقية والقيح وفقدان الذوق الى مستوى آخر متحضر.. ولكنى كنت أقول لنهاد بهجت دائما أن المشكلة فى ديكوراتها هى أنها اكتشافا مثيرا لجماليات الواقع المصرى، أناقتها تبدو دائما مفروضة على الواقع وعلى مستوى الشخصيات المعيشى .. وكان نهاد بهجت يقول دائما أيضا أنه يعمل فى أفلام لا يعرف مخرجوها شخصياتهم ولا مستواهم المعيشى.. وأن كل ما كان يبقى له هو أن يتخذ هو عمله الخاص فى محاولة تحقيق شيء من جماليات وذوق الصورة على الأقل .. وهى قضية صحيحة على أى حال .. وإن كانت مشكلة الفيلم المصرى ليست الديكور بالتأكيد .. إلا أن النيكور فى «العصفور» ليس مجرد «المنظر» الذى تدور فيه الأحداث .. بل هو جزء أساسى من بناء الفيلم .. فهو اطار لتكوين الشخصيات والأحداث ولأن نهاد بهجت يعمل هذه المرة مع مخرج يعرف ماذا يريد أن يقول فانه يقدم فى «العصفور» وفى «زائر الفجر» أفضل مستوياته .. وكان غريبا أن يقدم تصويره لى بين

السرايات (بيت بهية والمطعم) بهذا الاحساس الواقعي المتقنع الذى لا يفقد الجمال أيضا .

● يملك يوسف شاهين الشجاعة ليقدم فيلما بلا نجوم .. ولا تحذله الأسماء المغمورة التى اختارها لتحمل عبء العمل كله .. إن محسنة توفيق فى «العصفور» شئء مذهل .. إنها ممثلة عظيمة فى هجم ايرين باباس وجان مورو وسيمون سينوريه .. وطبيعى جدا أن تتجاهلها السينما المصرية التى تهرب من المواهب الحقيقية خوفا من أن يرتفع مستواها وتصبح سينما جيدة .. وهناك أيضا على الشرف هذا الكنز الهائل من الحيوية والتدفق والصدق والقدرة على التعبير عن شخصية بخشونة وحرارة الشيخ أحمد .. ولكن من غير يوسف شاهين يمكن أن يكتشف طاقات على الشرف ؟ .. ويتفوق صلاح قابيل فى دور هو أفضل أدواره بلا جدال .. فأين كانت مختفية هذه القدرة الرائعة عند صلاح قابيل .. وما مصيرها أيضا ؟

● ولكن يظل فى «العصفور» شئء يقلقك طول الوقت .. ويجعلك تخرج من دار العرض لست راضيا تماما .. أنك تحس أنه كان يمكن التعبير عن هذا الموضوع الهام واستغلال هذه القدرات المتفوقة بشكل أفضل .. إن الخلل الرئيسى فى «العصفور» هو بناء السيناريو .. إن يوسف شاهين يبدو مهتما جدا باستخدام تكنيك السيناريو الجديد فى السينما الأوربية .. ولكنه إذا كان قد طبقه من قبل بنجاح نسبى فى «الاختيار» فلأن الموضوع كان يحتمل ذلك .. ولكن القضية التى يطرحها «العصفور» لم يكن يناسبها أبدا هذا التكنيك فى بناء السيناريو .. لأن القضية السياسية وبالذات فى فيلم مصرى عن هزيمة ٦٧ يجب أن تصل الى الناس وبشكل أبسط .. فنحن لا نصنع أفلامنا للنقاد والمهرجانات .. والنتيجة المؤسفة أن ثلثى «العصفور» بالضبط يسيران بتخبط وغموض شديدين من خلال الخطوط العديدة المتداخلة والقطعات السريعة والقفزات غير المترابطة ولا المفهومة .. وساعد على ذلك أيضا المونتاج العصبى المتوتر الذى لم يحقق لا التتابع الزمنى المتدفق .. ولا حتى الاشباع فى كل لقطة وبالتالي فى كل مشهد .. وبالتالي تبدو المواقف والمعانى مبتورة ومتوترة فى لعبة تكنيكية بحتة .. بحيث لو أعيد مونتاج الفيلم بشكل أكثر هدوا ومنطقية لأصبح «العصفور» العظيم شيئا أعظم !

« بمبة كشر » والصمت المريب !

انتهى عرض فيلم «العصفور» بعد أربعة أسابيع استطاع أن يكافح خلالها من أجل البقاء وسط ظروف بالغة الصعوبة لم يكن مقنرا له خلالها أن يقاوم أكثر من ذلك.. خاصة بعد أن لعق به «بمبة كشر» ليجهز عليه تماما.. بحيث يمكن اعتبار صمود «العصفور» لأربعة أسابيع انتصارا كبيرا لم يكن يتوقعه أشد المتفائلين .. رغم أنه على مستوى آخر يمكن اعتباره هزيمة لا شك فيها .. إذ أن هذه الأسابيع الأربعة أصبحت الحد الأدنى لبقاء أى فيلم مصرى فى دار العرض فى الفترة الأخيرة.. بعد أن أصبحت أربدا الأفلام وأسخطها فكراً وتكنيكا تستمر بالشهور .. ويعد أنبقى فيلم فى مستوى «أنسات وسيدات» عشرة أسابيع كاملة..

وليس هنا بالطبع مجال تحليل أسباب هذه الظاهرة التى قد يكون معظمها واضحا للجميع .. والتى تتركز جميعها ببساطة شديدة حول تركيز معظم أفلام الفترة الأخيرة على إعطاء المتفرج البسيط شحنة شديدة الاغراء من المشهيات الحسية الفجة التى تصنع له عالما وريدا تستيقظ فيه أدنى غرائزه وتتبدل أنقاها وأكثرها وعيا .. بحيث تتحول السينما الى عملية تخدير ملونة للانسان مكود يريد أن ينسى متاعبه ويحلم .. ويجىء «العصفور» ليقدم سينما مختلفة تماما .. يمكن اعتبارها نوعا من «سينما الصدمة» التى توقظ المتفرج فجأة ليوأجه نفسه وواقعه.. وتأخذ قسرا ويلا سابق انذار ويعيدا تماما عن التيار السائد .. ليقترح مأساته ويتذكرها ويعى دروبها ليحوز تكرارها .. ومن هنا قيمة «العصفور» الأساسية كما سبق أن قلت حين تعرضت له بالتفصيل .. فرغم أنه ليس فيلما ثوريا بالمعنى النقي للكلمة .. إلا أنه جاء شيئا منفردا تماما بمستواه السينمائى وبمضمونه وبالذات فى الظروف التى عرض فيها بعد الموجة الهائلة من أفلام الجنس والفناء والميلودراما والكوميديا الغليظة والفناء.. التى عولت المتفرج على نوع شديد الانحطاط من السينما تصور معه أن هذه هى السينما الوحيدة فى العالم.. ولو أن «العصفور» عرض وسط ظروف سينمائية أكثر صحة ونقاء.. ووسط تيار متكامل ليس حتى من الأفلام السياسية أو «الهائفة» أو حتى الجادة.. بل مجرد «النظيفة» حتى فى مستواها التجارى .. فلربما كان

«العصفور» شأن آخر .. ولربما استطاع أن يبقى عشرة أسابيع على الأقل مثل «آنسات وسيدات»..

ومع ذلك فإن مجرد صمود «العصفور» أربعة أسابيع هو انتصار أكيد كما قلت .. فلقد كنت شخصيا أكثر تشاؤما من ذلك.. ولعلنا مخطئون .. ولعل تجربة «العصفور» تؤكد أنه ما زالت هناك بقية من أمل .. وأن الجمهور لم تتم مصادرتة نهائيا لحساب «بمبة كشر» وسوابقها.. وقد لا تكون خسرنا المعركة تماما.. وقد ينجح أربعة أو خمسة أفلام فى السنة من مستوى «العصفور» فى الحفاظ على البقية الباقية من الأمل فى السينما المصرية والمتفرج المصرى معا ..

وإذا كان «العصفور» يمثل هذا التيار الخاص من السينما المصرية الذى ما زال يناضل من أجل التعبير عن الواقع المصرى ويكثر الأساليب السينمائية تقدما رغم كل العيوب .. فإن ظروف عرضه شاعت أن تقدم فى مواجهته وفى نفس الفترة فيلم «بمبة كشر» الذى يمثل نقضه الكامل فى أقصى تطرفه فى تجسيد التيار السائد ..

ففى «بمبة كشر» يعود حسن الامام مرة أخرى - لعلها الخامسة أو السادسة أو العاشرة - الى عالم الرقصات والفوازي والكباريهات الذى تخصص فيه وحقق نجاحه المكتسح حتى أصبح «مدرسة» متكاملة قائمة بذاتها هى أقوى مدارس السينما المصرية الآن وأكثرها رواجاً وأشدها تأثيراً على المستوى التجارى والمعنوى شأننا أم أبينا.. ومع ذلك فلم يكن يخطر ببال أشد المتشائمين أن يصل الانحدار والابتذال والرخس الفنى والفكرى معا الى ما وصلت اليه «مدرسة العوالم» هذه فى «بمبة كشر».. فهو شيء لا يمكن وصفه أو نقده أو التعرض له بمجرد الإشارة.. حيث تبقى الكلمات مجرد أدوات تعبير عاجزة عن نقل كل ايماءات الصوت والصورة والتأوه والفحيح والقبح والبشع على كل المستويات الفنية والأخلاقية جميعا ..

فمرة أخرى يجد المتفرج المصرى نفسه مطالباً بأن يجلس فى السينما ليأخذ درساً فى التاريخ من خلال حياة وآلام وصعود وهبوط وغراميات وبموج راقصة.. تحب ابن الباشا وتتجيب منه بنتا .. ولكن «العائلة» تجبره على طلاقها.. بينما الباشا نفسه يعشق الراقصة.. ومن الصراع بين الباشا وابن الباشا حول الراقصة يموت الباشا وينتهى الفيلم بمصالحة بين كل الطبقات حيث يتنسم الجميع ببلاهة ..

وإذا كان هناك مخرج معجب بالراقصات ويقدمهن ويعتبرهن أشرف نساء العالم وقائدات النضال الوطنى ومحركات التاريخ .. فهو حر فى روايته تلك .. ولكنه ليس حراً فى أن يفرض علينا هذا الموضوع الى الأبد فى أفلام تمولها هيئة السينما.. وإذا كان معقولا أو مقبولا أن نرى هذه الموضوعات عشرات المرات لأنها أرخص الوسائل لاجتذاب الناس فى غيبة السينما الجيدة .. فإن هذا كان يجب أن يتوقف - ولو مؤقتا - ومن باب التظاهر بالحياة - بعد ٦ أكتوبر لننتج فيلما عن عساكر أكتوبر..

ولا يمكن أن يتحدث أحد عن المستوى السينمائي «بمبة كشر».. فان مفردات السينما التي يستخدمها المخرجون من أيام لوميير تصبح أدوات مبتذلة ومهانة لتقدم أحط الأفكار والمعاني والدلالات الجنسية والتلوثات والراقصات وكميات اللحم البشري المترهل التي تملأ الشاشة والامتهان المخجل للتاريخ والرقص والفن والصراع الاجتماعي والأخلاق ولذوق المتفرج المصري ونقوده من أجل مزيد من تحويل السينما الى كباريه رخيص .. ينقصه حتى لمسة الفن في الكباريه !

ولكن الظاهرة المخيفة أكثر من «بمبة كشر» نفسها.. هي العملة الاعلانية القريية التي صاحبت هذا الفيلم من كل أجهزة الاعلام المقروءة والمسموعة.. بحيث تبو كل كلمة كتبت أو قيلت اعلانا مدفوعا.. إن هناك حملة مريبة لتكريس هذا الفيلم بالكثرة مما حدث ربما في تاريخ السينما المصرية كله .. ولقد أصبح «النقاد» الزائفون يبيعون كلماتهم بأرخص الأثمان وبلا خجل .. فأتين النقاد «الآخرين»؟ لماذا يهريون من قول كلمتهم المريحة في وقت تصبح مطلوبة فيه أكثر من أى وقت آخر .. إذا كانوا أمناء حقا لرسالتهم ولدعواهم الكثيرة .. أليست مؤامرة الصمت والتجاهل والتعالي هذه هي جزء من حملة التستر على «بمبة كشر»؟

الرصاصة .. لا تزال فى جيبي !

الانطباع الإيجابي الأول عن فيلم «الرصاصة لا تزال فى جيبي» هو اقدم القطاع الخاص على إنتاج فيلم ضخم وشديد التميز بالنسبة للمستوى التقليدى لسينما هذا القطاع التى كانت قد وصلت الى مستوى شديد التخلف.. وعندما يعرض «الرصاصة» فى مواجهة «بمبة كشر» وفى نفس الوقت ولا يفصل بينهما إلا مائة متر.. فأننا لابد أن نصفق «للرصاصة» بلا تحفظ.. فلعل أكثر ما نطمح فيه من القطاع الخاص هو أن يحاول الارتفاع الى مستوى البلد واهتماماتها الحقيقية.. وأن يقدم أفلاما جادة ونظيفة ولها علاقة بعالمنا.. حيث يصبح وجود هذا الاتجاه لمجرد صنع أفلام «نظيفة» خالية من الابتذال والمتاجرة بقصص كفاف الراقصات وأجسادهن.. مكسبا كبيرا وسط الاتجاهات المريضة الأخرى المسيطرة على سينما القطاع الخاص..

ولكن ليس لهذا بالطبع علاقة بالتقييم الموضوعى لفيلم «الرصاصة لا تزال فى جيبي» من الناحية السينمائية.. فالنوايا الطيبة لا تكفى لصنع فيلم جيد.. ومحاولة الحديث عن حرب أكتوبر فى فيلم لا تشفع وحدها للفيلم أو تعفيه عن المناقشة..

أن ما علينا أن نتحدث عنه الآن هو الفيلم كما شاهدناه بالفعل على الشاشة حيث نجد أنفسنا أمام محمود ياسين الجندى العائد من كابوس حرب ٦٧ حيث لم يحارب أحد ولكن انهمز الجميع .. وفى «فلاش باك» جيد التنفيذ نرى هذا الجندى هائما فى الصحراء منسحبا تحت طلقات هليكوبتر العدو بينما تنتشر حوله جثث رفاقه الذين بيعوا بلا شئ .. وهو خيط جيد تماما كان يمكن للفيلم أن يستفيد منه أكثر وأعمق من ذلك ليصبح سر أزمة البطل الحقيقية بدلا من تلك الأزمة الغرامية المفتعلة التى غرق فيها الفيلم وأغرقنا معه بعد ذلك .. ولكن الفيلم يبتز هذه البداية الجيدة نهائيا بعد ذلك ويكتفى بمشهد الجندى العائد فى القطار الى قريته .. وبقيّة الركاب يسخرون منه، باستخفاف وابتذال شديدين دون أن يتعمق الفيلم الأسباب الحقيقية وراء هذه السخرية أو وراء هذه الهزيمة .. فالفيلم لا يشغل نفسه من البداية للنهاية بأن يفسر لماذا لم يحارب هذا الجندى عام ٦٧ وهو نفسه الذى حارب بعد ذلك فى عام ٧٣.. ولو تخيلنا عن الرموز

الواضحة جدا الى حد الافتعال السطحي.. فان هزيمة ٦٧ كان سببها عباس مشرف الجمعية التعاونية .. وهو سبب هزيل ومضحك الى حد البكاء !

وهذا «الرمز» الذى اسمه عباس (يوسف شعبان) هو الشرير التقليدى فى السينما المصرية .. الذى لا يختلف فى ملامحه عن أى شرير آخر كل قضيته سرقة البنت من البطل .. فهو لص وكاذب وفاسد تماما استطاع أن يسيطر على القرية سيطرة كاملة بمجرد خطبة رأيناها بلقيها على ثلاثة فلاحين.. وسواء على المستوى الرمزي أو الحقيقى فان التحليل «السياسى» لسيطرة هذا «العباس» على مقدرات القرية كلها يبدو تحليلا رومانسيا شديدا السذاجة .. فكيف خدع عباس القرية كلها وسلب الفلاحين عقولهم ؟ وكيف خضعوا له بهذه البلاهة ؟ وما هو سر قوته الخارقة سوى اشتراكه فى السرقة مع أحد أعيان القرية وزجاجة الويسكى التى رأيناها يشربها فى بيته ؟ وما هى حقيقة العلاقات الطبقية والاجتماعية التى تحكم هذه القرية بحيث تجعل هذا الاتفاق المخادع يرتبط بهذا الثرى الجالس طوال الوقت على كنية فى قصره الفخم ليقهر الفلاحين بهذا الشكل الذى تتسحق فيه ارادة الفلاحين تماما ؟ .. وماذا كان دور محمد (محمود ياسين) الشاب الجامعى الوحيد الذى رأيناها لا يصنع شيئا أبدا سوى القراءة ببلاهة وهو يفسف كل شيء حتى حبه المفتعل لبنت عمه ؟ هل يريد الفيلم بهذا الاستخفاف العابر أن يدين سلبية المثقفين ومسئوليتهم عن هزيمة ٦٧ ؟ ..

ويقولنا هذا الى الشخصية المحورية الثانية : فاطمة (نجوى ابراهيم) التى يقول البعض - أو يقول الفيلم - أنها ترمز الى مصر .. حتى أننا نراها تلبس فساتين شيك جدا وقاهرة تماما ولكن لونها أخضر .. وبعد أكتوبر تلبس فستانا أبيض .. فى أشد محاولات الرمز سذاجة وشكلية .. فمن هى فاطمة بالضبط ؟ ما هى حقيقة تكوينها الشخصى أو الأخلاقى ؟ أنها تكون كارثة لو كانت ترمز الى مصر حقيقة.. فهى من ناحية بنت ثرى القرية اللص الذى يتحالف مع عباس السفاح .. وبالتالي ليست طبقيا ولا فكريا من الفلاحين .. بل أنها مشبوهة حتى أخلاقيا .. لأننا بعد أن نتصور أنها على علاقة حب مع محمد ابن عمها .. نفاجأ بها تستجيب بانحلال غريب لمغازلات عباس .. بل أنها تلعب بعواطف محمد لعبة حقيرة عندما تلوح له بطلب عباس الزواج منها .. ويظل موقفها العاطفى نفسه غامضا : فهل هى تحب محمد أم تستجيب لغرام عباس وسطوته المادية ؟ .. أننا على العكس نراها تتحاز لعباس باختيار كامل .. بل أننا نفاجأ بها تذهب الى بيته بحريتها الكاملة لتنظفه كالخادمة «وتنفذ» السجاجيد .. بحيث يكون طبيعيا جدا أن تمنحه جسدها بلا مقاومة حقيقية.. فإين عنصر «الاغتصاب» هنا ؟ وماذا كنت تفعل أنت لو كنت مكان عباس وجاعتك فاطمة «برجليها» لتنفذ لك السجاجيد ؟

ويصل الرمز الى قمة سذاجته بعد ذلك حينما تقع فاطمة فى الوحل .. ليمد محمد يده لياخذ بها وقد تلتخ وجهها بالعار .. فمسئولية من هذا العار ؟ .. إن سلبية محمد «رمز المثقفين» تستمر

حتى بعد هذا الموقف المأساوى الذى «اغتصب» فيه حبيبته دون أن يحرك ساكنا لا قبل الاغتصاب الوهمى ولا بعده . بل إن كل ما يفعله هو أكثر الأشياء غرابة وافتعالا .. تصوروا شبابا جامعييا يترك دراسته ليلتحق بالجيش لا ليدافع عن وطنه وإنما لمجرد أن يتعلم إطلاق الرصاص ليقتل الرجل الذى اغتصب حبيبته !! فحتى القطوع فى الجيش يصبح لعبة شخصية لحل مشكلة غرامية كان لا يمكن أن تحدث أساسا ..

المهم أن كل الناس يتفرجون على هذا كله وقد اختفى أهل القرية - أو الشعب - تماما .. إن الناس لا وجود لهم فى هذا الفيلم على الإطلاق.. ولكننا نفاجأ بهم يحاربون بضراوة فى أكتوبر وكأنهم جاؤا من فراغ.. ولا يمكن للرموز ان تقدم اجابات لأى أسئلة .. لأن الرمز يفقد قيمته فى العمل الفنى لو لم يكن قابلا للإسقاط على الواقع بمنطقية تامة نتقننا بتطابق الشخصية فى مستواها الرمزي ومستواها الواقعى بلا انفصال .. وهو ما لا يتوافر فى شخصيات أو أحداث هذا الفيلم الذى يجد نفسه فى مأزق فيحل المشكلة كلها حلا سماويا يختفى فيه عباس فجأة ونهائيا وبالصدفة البحتة دون أن يفسر لنا الفيلم هذا اللغز: أين اختفى عباس وكيف .. وكيف أصبح ممكنا بعد ذلك أن تحل كل مشاكل القرية ويتجاوز المقاتل المصرى كل حواجز الخوف والوهم ليحارب بهذه الشجاعة ؟

ان الاطار الدرامى لهذا الفيلم هو أسوأ ما فيه .. حيث تبدو الأحداث الشخصية متخبطة بين الرمز والواقع فلا تقنع أحدا .. وحيث تظل تحت مستوى الجزء الخاص بالمعارك الذى لا أتصور كيف كان يبدو الفيلم بونه .. وفى المعارك التى يقدمها الفيلم نحس بمستوى آخر تماما .. فواضح أن القوات المسلحة قدمت امكانيات هائلة للفيلم ولم تبخل بشيء .. ورغم أن المعارك هى أفضل معارك قدمتها السينما المصرية الى الآن .. فقد فشلت الصياغة السينمائية استغلالها بحيث تعكس روح وتلاحم أكتوبر البطولية .. فكل الأسلحة تضرب بمفردها وعلى التوالي ومن جانب واحد .. والعبور العظيم بدا كما لو كان نزعة خلوية لاجتياز القناة .. وأفضل مشاهد القتال هو اقتحام وتحرير مدينة القنطرة من حيث التنفيذ الجيد والحى والشديد الاقتناع .. وحيث بدت المواجهة الحقيقية بين العدو والجندى المصرى الذى حارب كما لم يتصور أحد .. وكانت هذه هى النهاية المناسبة تماما للفيلم .. بدلا من أن يعود بنا الى قصة الغرام المضحك بين محمد .. وفاطمة التى لم يغتصبها أحد !!

«عجايب يا زمن» .. فعلا!

وهذا نموذج آخر للعمل الأدبي العالمي عندما يصبح فيلما مصرية ..

أن رواية الكاتب الأمريكى جون شتاينبيك «شرق عدن» تصبح فيلما من إخراج حسن الامام باسم «عجايب يا زمن».. وهى نفس الرواية التى أصبحت فيلما أمريكيا أيضا أخرجه ايليا كازان فى بداية الخمسينيات وقدم فيه اكتشافه الأسطورى الممثل الراحل جيمس دين .. وفى الفيلم المصرى فان جيمس دين يصبح حسن يوسف .. وأمه جوفان فليت تصبح هند رستم وهيبته جولى هاريس تصبح ميرفت أمين .

وباستثناء الشخصيات والعقدة الرئيسية فلا علاقة للفيلم المصرى بالأصل الروائى ولا بالفيلم الأمريكى من قريب أو بعيد .. فان كل شىء من الملامح الموضوعية والسينمائية الرائعة يدخل فى «طاحونة» السينما المصرية التجارية ليتحول الى ميلودراما سوقية رتيبة المستوى وشديدة الافتعال والتسطيح ..

ولقد شهد الموسم الحالى عودة السينما المصرية الى اقتباس القصص أو الأفلام العالمية الناجحة وتمصيرها فى ثلاثة نماذج شهيدناها على التوالى هى «امرأة عاشقة» المأخوذ عن «فيدرا» و «الاخوة الأعداء» المأخوذ عن « الاخوة كارامازوف» ثم «عجايب يا زمن» المأخوذ عن «شرق عدن» ورغم أن هذه الظاهرة تعكس فى حد ذاتها افلاس السينما التجارية وعجزها عن تناول موضوعات مصرية رغم كل الامكانيات السينمائية الهائلة التى تمنحها حياتنا لكل من يحاول أن يفكر وأن يلمس واقع بلده أولا قبل أن يقلب فى الدفاتر القديمة للسينما الأجنبية.. إلا أننا يمكن أن نتفاهسى عن هذا الهروب لو أن هذه الطبعات المصرية قدمت جديدا على المستوى السينمائى.. أو نجحت على الأقل فى خلق علاقة من قريب أو بعيد بالواقع المصرى .. ولكن ما الذى أضافه «عجايب يا زمن» الى «شرق عدن»؟

إن الفيلم المصرى لا يلتقط من الفيلم الأمريكى - وبعد عشرين سنة كاملة - إلا الخيط الميلودرامى الذى استهلكته السينما المصرية فى عشرات الأفلام الابن الذى يبحث عن أمه .. وفى النصف الأول من الفيلم يعانى حسن يوسف نفس الازمة التى عاناها رشدى أباطة فى فيلم

«الطريق» عن رواية نجيب محفوظ عندما كان يبحث عن أبيه المجهول .. ولكن «عجائب يا زمن» يركز كثيرا على خيط واحد من القصة الأمريكية .. وهو تقصيل الأب يحيى شاهين لابنه صلاح قابيل على ابنه الآخر حسن يوسف كنوع من الانتقام من أمه الراقصة هند رستم .. ولكن بينما يبدو كل شيء مدروسا ومنطقيا في العلاقة المركبة بين هذه الشخصيات الثلاث والتي تتراوح بين الحب والكراهية .. فان تسطيط هذه العلاقة في الفيلم المصرى يحول موقف الأب من ابنه الأصغر الى مجرد كراهية عنيفة مبالغ فيها وقائمة على الضرب أحيانا .. بينما يضطرب الخيط الرئيسى الثانى تماما وهو علاقة الفتاة ميرفت أمين بالأخ الأكبر صلاح قابيل الذى يطمع فى الزواج منها بينما تهجره هى فجأة لأنها تحب حسن يوسف .. وتضيق تماما ملاصق عواطفها الحيرى تجاه هذا الأخ كما قدمها ايليا كازان والتي تتراوح بحساسية فائقة بين جبهها الكامن له وخوفها من جنونه وتمرده كما جسده الممثل العبقري جيمس دين الذى لا يمكن أن يتكرر .. أما الخيط الرئيسى الثالث وهو عقدة جيمس دين من ماضى أمه المجهولة جوفان فليت التى يبحث عنها ويحبها ويخشها ، والتي تصل الى قمتها فى المشهد الرائع الذى يقابلها فيه لأول مرة فى البيت المشبوه الذى تعمل فيه فانها تتحول الى هذا المشهد الهزيل الذى يكشف فيه حسن يوسف أنه أمه هند رستم راقصة تملك كاباريه يتردد عليه الابن لكى تصبح هناك فرصة ماثلة بالطبع لتقديم عدة رقصات وأغان تؤذيها ليلية وهند رستم .. التى يصير المخرج على أن ترقص وتغنى نون أن تملك القدرة على ذلك .. فهى تقضى بصوت مؤنية أخرى.. وترقص بفساتين طويلة ويلا رقص بحيث يبدو ان الكل يرقص من حولها ما عدا هى .. وهو نفس ما فعلته من قبل فى فيلم «ملكة الليل» .. فاذا لم تكن ظروفها تسمح لها بمثل هذا الدور .. فلماذا توافق على أدائه ؟

وإذا كانت الشخصيات تفتقد الأعماق والمبررات الحقيقية .. والصراع يتحول الى مجرد مواقف ميلودرامية فان من الطبيعى أن ينهى الفيلم كل أزماته بتوبة الجميع وعقد نوع من «المصالحة» التى تفتقد المنطق . ففي السينما المصرية فقط يمكن أن يكره الناس بعضهم الى حد الموت .. ثم يحبوا بعضهم فجأة الى حد البكاء !

وتبقى فى النهاية ملاحظة لابد منها حول محاولة المصور الموهوب رمسيس مرزوق لصنع شيء جيد ينجح فيه الى حد كبير فى مشهد رقصة ليلية التى جدد فيها فى استخدام الإضاءة واللون .

.. ولكن على رمسيس مرزوق أن يتوقف ليسأل نفسه : ما الفائدة .. وإلى أين ؟

أفلام عام : ١٩٧٥

الحفيد

إخراج: عاطف سالم - سيناريو: أحمد عبد الوهاب وعاطف سالم. - قصة وحوار: عبد الحميد جودة السحار. - تصوير: كمال كريم - مونتاج: عبد العزيز فخري - موسيقى: فؤاد الظاهري. - تمثيل: ميرفت أمين - نور الشريف - عبد المنعم مديبولي - منى جبر - كريمة مختار.

إذا أتيحت لنا الآن فرصة إعادة رؤية فيلم «أم العروسة» الذى أخرجه عاطف سالم عن قصة عبد الحميد جودة السحار وسيناريو عبد الحى أبيب - عام ١٩٦٤.. فإننا نكتشف أن هذا الفيلم هو بالفعل واحد من أفضل أفلام السينما المصرية من حيث تناوله لمشاكل الأسرة المصرية المتوسطة تناولاً واقعياً بسيطاً وشديد الصدق.. وبأسلوب يقترب من الكوميديا النقدية رغم جنوح الفيلم أحياناً إلى بعض المواقف الميلودرامية التى قد تكون مبهرة رغم ذلك بالظروف الاقتصادية الصعبة التى تدفع رب الأسرة - عماد حمدي - الموظف المصرى العادى إلى اختلاس مبلغ من أموال الشركة أو المرفق الذى يعمل فيه.. ليواجه نفقات زواج إحدى بناته.. وهو الزواج الذى لابد من إقامته باحتفالات مرتبطة بالتقاليد المظهرية المقدسة بالنسبة للبرجوازية المصرية الصغيرة أبداً كانت ضائقها المادية.

ولقد قدم «أم العروسة» هذا الواقع الصريح بأمانة شديدة: البيت المزدهم بأطفال أسرة تصفض تحديد نسلها طبقاً للإعتقاد المصرى الثقيل - بأن الأطفال ينزلون من السماء وأزواجهم معهن.. والأب عماد حمدي والأم حبة كاريوكا فى محبولتهما المستميتة لتدبير مطالب أولادهما المادية بالقدر المحدود جداً من الدخل الشريف.. ثم مواجهة مطالب الأبناء العاطفية أيضاً التى يواجهها الآباء عندما يكتشفون فجأة أن الأبناء تفتحت قلوبهم أيضاً للزواج.. ولقد كان «أم العروسة» واحداً من محاولات عاطف سالم الأولى لصنع ما كان يمكن أن يكون سينما مصرية واقعية.. لولا أن أجهضت محاولاته تلك بعد ذلك تحت عجلة السينما التجارية الرديئة التى انتهت بواحد من أفضل مخرجينا إلى «الملكة وأنا».

وفى «الحفيد» يعود عاطف سالم إلى نفس الموضوع محاولاً أن يكرر نجاح «أم العروسة»

وصدقه وواقعيته ومستواه الجيد ومع نفس كاتب القصة والحوار عبد الحميد جودة السحار.. ولكن إذا كان يقال إن «الأب الروحي» - الجزء الثاني - دليل على أن «تكملات» الأفلام يمكن أن تكون أفضل من البدايات.. فإن «الحفيد» هو دليل على العكس على خط مستقيم.. رغم انتفاء أى عنصر للمقارنة بالطبع مع «الأب الروحي».. ويظل «أم العروسة» عملاً رائعاً - بمقاييس السينما المصرية - يصعب تكراره..

إن «الحفيد» يبدأ من حيث انتهى «أم العروسة» بمشهد وداع الأسرة لابنتها ميرفت أمين التي تترك البيت ليلة زفافها إلى نور الشريف.. حيث تنتقل الكامييرا بعد ذلك إلى بيت العروسين في مشهد سخيف بالغ الطول يحاول أن يقنعنا بأن العروس «مكسوفة» إلى أقصى حد مما سوف يحدث لها مع زوجها في ليلتهما الأولى.. وبسذاجة شديدة يحاول الزوج إقناع عروسه التي تتذلل بما يتناقض تماماً مع منطق فتيات اليوم.. خصوصاً عندما نكتشف أن العروس طالبة جامعية.. يقدم الفيلم زميلاتها في الجامعة في ملابس وماكياج بنات الليل المدرجات جداً على هذه الأشياء.. ويقطع الفيلم هذا المشهد مع مشهد الأسرة نفسها وقد انتهى الفرح وأصبح على الأب أن يواجه نفاقته بمفرده..

ويحاول الفيلم أن يستكمل خطه الأول في «أم العروسة» بمتابعة مشاكل البيت المزدهم بالأطفال الأشقياء.. والأم الطيبة - التي تلعب هنا كريمة مختار بدلاً من تحية كاروبكا العظيمة التي يفقد الفيلم الثاني كثيراً من مذاقه المصرى الحار بغياها.. كما يحاول السيناريو أن يقدم بعض الخلوط المتوازية للأختين - ميرفت أمين ومعنى جبر - اللتين تزوجتا وتركنا البيت.. مع العودة دائماً إلى الأب عبد المنعم مدبولي الذي أدى باقتدار كبير نور الأب المصرى الذى يحاول مواجهة مطالب زوجته التي لا تنقطع بكل ما يمكن فى شخصية الأب المصرى من طيبة وعجز أمام عواطفه الأسرية التي لا يستطيع منها فكاً.

ولكن الأحداث تتوالى بلا مشاكل حقيقية رغم ذلك.. خصوصاً بعد أن استهلكنا الفكرة الأساسية في الفيلم الأول.. فما هو الجديد الذى يطرحه الفيلم الثانى؟

إن المشكلة تبدو هنا مشكلة تحديد النسل.. إن نور الشريف وهو المهندس الشاب المثقف يرفض بعقل شديد أن تنجب زوجته ميرفت أمين فى بداية زواجهما على الأقل.. وهى مسألة منطقية تماماً ومتفقة مع الدعوى السائدة فى مجتمعنا كله الآن.. ولكن الزوجة تحمل نتيجة خطأ ما مما يؤدي إلى غضب زوجها وهجرها هي لبيت الزوجية.. وهو موقف مقفّل من الأساس لكن يخلق الفيلم لنفسه مشكلة يدور حولها.. بينما تتركز معظم الأحداث فى النصف الثانى من الفيلم حول حمل الأخت الثانية - المتزوجة مع مهندس أيضاً.. لأن كل أبطال السينما المصرية الآن مهندسون! - ويستغرق مشهد الولادة - الذى أنهى منى جبر بإجادة غير متوقعة - كل الفيلم الأخير كله.. ويفقد المونتاج سيطرته تماماً على مشهد الولادة هذا الذى يقدمه بإسهاب ممل.. كما

يفقد سيطرته على الفيلم كله الذى تطول كل مشاهدته بلا مبرر كوسيلة للتغلب على فقر المادة المروية..

وفى احتفال «سبوع» المولود الجديد حيث يفنى الأطفال أغنية محشورة فى الفيلم لتكسر أسلوبه غير الغنائى من البداية... يصبح الجميع سعداء بالطبع.. ويعود الزوج الغاضب نور الشريف إلى زوجته الحامل وكأنه اقتنع بمجرد غناء الأطفال للمولود الجديد.. بضرورة أن ينجب هو أيضاً.. وكأن هذه هى الفلسفة التى أراد أن يؤكد بها الفيلم!

إننا إذاً تغاضينا عن المستوى الفنى «للحفيد» الذى يعتبر خطوة للوراء من كل الزوايا بالنسبة «لأم العروسة».. وإذا تغاضينا حتى عن فقدان الجس الكوميدي الذى حاول الفيلم افتعاله ببعض المواقف والشخصيات الكوميدية التى لم تضحك أحداً - وحيد سيف مثلاً - والتى لم يتقدها إلا أداء عيد المنعم مدبولي.. فإننا لا ندري كيف يمكن أن نتغاضى عن الدعوة إلى الإنجاب - لأن الأطفال يهبط رزقهم معهم من السماء - فى فيلم يخاطب جماهيرنا المختنقة فى البيوت والشوارع والأتوبيسات فى منتصف السبعينيات!!

«أريد حلاً».. والبداية الجديدة!

يكشف فيلم «أريد حلاً» جانباً مخيفاً من جوانب التخلف الاجتماعى فى حياتنا.. ففى الوقت الذى تتعلم فيه المرأة المصرية وتعمل وتتحدث كثيراً عن حقوقها.. تفقد مجرد حقها فى الحب والرفض.. أن تحب هذا فتعيش معه بملء إرادتها.. أو أن ترفضه فتتلك حقها فى الخلاص والحياة من جديد.. وقد كنت أتصور أن هذا هو أبسط حقوق المرأة وأكثرها بدها.. ولكنى اكتشفت فى هذا الفيلم أن المرأة يمكن أن تختلف مع زوجها وتكتشف استحالة الحياة معه.. فيظل القانون يكبلها عشرين عاماً كاملة فى سجن ما يسمى «بيت الزوجية» بكل الامتھان الممكن لكرامتها وعواطفها وأدميتها نفسها..

وأعترف بأننى أصبت برعب شديد بعد مشاهدتى لهذا الفيلم لأول مرة.. فلم أكن أتصور أن المسألة يمكن أن تكون كابوساً حقيقياً إلى هذا الحد... ولكن المسألة أن الفيلم أقنعنى تماماً من خلال بناء السيناريو الجيد والواقعى أن هذا كله قانونى مائة فى المائة..

وتبقى قيمة الفيلم البعيدة فى أنه لا يحكى مجرد قضية «أحوال شخصية» خاصة بالسيدة نرية أو غيرها.. وإنما يكشف عن ارتباط هذه القوانين الشخصية ببناء المجتمع ككل.. بحيث تصبح النتيجة التى يطرحها الفيلم هى أن تغيير هذه القوانين الشخصية أو العائلية ليست سوى تغيير للمجتمع كله وتطوير له وإطلاق لحريات وطاقات نساء ورجال جميعاً.

وأنكى ما فى الفيلم هو اختيار نموذج بطلته نرية صحفية من الطبقة الراقية.. فهذه هى المسألة الحقيقية.. فحتى هذه الطبقة الراقية التى تصنع القوانين الآخرين.. يبلغ من عسف هذه القوانين وجُمودها أنها تقتصر حتى صانعيها إلى درجة الامتھان.. إن نرية الصحفية القادرة بسهولة على مقابلة وزير العدل.. تتسلل إليه كالصمة هرباً من سلاحة البوليس الذى يطلبها لبيت الطاعة الذى ينتظرها فيه زوجها اللبؤماسى لتعيش كالجارية.. وهذا فى تصوورى ما يكسب الفيلم بعده النقدي المريع.. ولو أنه اختار بطلته امرأة عادية من قاع المجتمع لفقد كثيراً من قيمته.. لأنه لن يكون غريباً أن تتعرض امرأة فقيرة لهذا الامتھان وهى التى تتعرض يومياً لكل أشكال القهر الأخرى.. ومع ذلك فإن أفضل ما فى سيناريو سعيد مرزوق إنه ربط قضية المرأة

الارستقراطية بنساء قاع المجتمع في ربهات المحاكم التي تصبح مصايد لادمية الناس.. بحيث ينهار الجلال الطبقي للارستقراطية صانعة القوانين وتجذ نفسها في نفس القفص مع ضحاياها.. إن الجديد في هذا الفيلم هو قصة حسن شاه التي استطاعت بحسها كامرأة وبرؤيتها النقدية الشديدة المראה أن تقتحم موضوعاً شائكاً كهذا كان الجميع يخشون مجرد الاقتراب منه.. ثم أن تقدمه أيضاً بهذا الجرأة والموضوعية التي تضع أيدنا على خلل خطير في بناء المجتمع. ورغم أن العيب الرئيسي في أفلام سعيد مرزوق السابقة كان دائماً هو السيناريو الذي يفسد كثيراً من قيمته هو كمخرج متمكن.. إلا أن عثوره في «أريد حلاً» على الموضوع الجيد مكنه من أن يقدم سيناريو جيداً أيضاً ومحكم البناء وشديد التدفق والترابط بين الخط الأصلي والخطوط الفرعية التي أجاء اختياراتها من قاع المجتمع حيث يمكن أن تموت المطلقة العجوز قبل أن تأخذ حقوقها.. وحيث لابد أن تنتهي المطلقة الفقيرة إلى الدعارة.. ويضيف حوار سعد الدين وهبة للفيلم كثيراً من معانيه النقدية اللاذعة والموظفة بذكاء واقتصاد.

وبينما تؤكد فاتن حمامة أن الممثلة العظيمة يمكن أن تحمل فيلماً على كتفها.. وتتألق أمينة رزق في دقائق قليلة إلى حد معجز.. تبقى الأوار الأخرى باهتة أو تصل إلى حد الكارثة.. أما سعيد مرزوق المخرج فهو يقدم هنا أفضل أفلامه على الإطلاق.. لأنه أخيراً يعرف كيف يوظف قدراته الكبيرة في خدمة الواقع.. باستثناء تأثير واحد بقي فيه من ليلوش.. حينما استخدم العنسة الواسعة في لقطة في ممر المحكمة تنبجج فيها الصورة كما حدث في «الحياة الحب الموت».. ولكن مرحباً بهذه البداية الجديدة لسعيد مرزوق!!

زائر الفجر.. نجاح له معنى

ما الذى يعنيه نجاح «زائر الفجر» هناك دلالات وراء نجاح هذا الفيلم أخطر من مجرد بقائه فى دار العرض سبعة أسابيع أو ثمانية أو أكثر أو أقل.. فى الوقت الذى تحاصره أفلام أصبحت تتسول النجاح بالحديث فقط عن الحب وكأنه مشكلة مصر.. وتتصور أنها يمكن أن تضحك على الناس إلى الأبد بالمايوهات والضحكات الكاذبة وطريقة القبلات وبيع لحم النساء الأبيض فى علب الأكلات.

إن «زائر الفجر» يخاطب الناس فى عيونهم.. لا يخدعهم ولا يساومهم ولا يضحك عليهم بأغنية أو رقصة أو صدر امرأة.. إنه على العكس يخاطبهم فى قسوة ليفتح عيونهم على واقعهم ويحدثهم عن الشر الذى يأكل حياتهم وحريتهم.. والشرير فى «زائر الفجر» ليس فريد شوقى أو توفيق الدقن وعصابة المخدرات القابعة فى الكبارية.. إنما هو شيء أكبر من هذا وأكثر صدقاً.. إنه عصابة حقيقية من مراكز القوى والإرهابيين والتجار الكبار والمرتشيين والانتهازيين وتجار الكلمات والنسوة الدامرات.. وهى عصابة حقيقية لا تقبّع فى كبرياء وهى وإنما تمعش فى مراكز أكبر من هذا طوال سنوات العرب والظلام التى كانت تقتل الشرفاء وتلوثهم وتسلب حريتهم وحقوقهم فى التفكير وفى حب مصر بدلاً من سرقتها وهزيمتها.. ومجرد عرض «زائر الفجر» هو انتصار للحرية.. وقيمة ممنوح شكرى العظيمة إنه بعد أن رحل اكتشفنا جميعاً أن ما حاول أن يقوله منذ ثلاث سنوات فى هذا الفيلم كان حقيقياً.. وأننا أصبحنا نقوله جميعاً الآن علناً وعلى كل المستويات.. وإقبال الجماهير على هذا الفيلم يؤكد أن الناس وجدت فيه نفسها بالفعل.. وأنها وجدت أخيراً من يقول لها وباسمها شيئاً لم تكن هى تعرف كيف تقوله.. وبعد أن مات ممنوح شكرى يؤكد فيلمه الأخير أنه كان سينمائياً عظيماً.. وإنه كان أفضل مخرجى جيل الشباب موهبة وأكثرهم وعياً ورفضاً للمساومة وتقديماً للتنازلات من أجل مزيد من الأفلام ومزيد من الفلوس.. وقيمة فيلمه ليس فقط أنه قدم موضوعاً جيداً وإنما قدم أيضاً سينما جيدة.. والدلالة الأخطر من هذا كله أن جمهورنا إذن لا يرفض السينما الجيدة.. وأنه مازال جمهوراً يقطاً يطلب سينما يقطلة لا يقدمها له أحد.. إن هناك أملاً إذن.. والصورة ليست قاتمة تماماً كما يزعم تجار السينما.. ومطلوب بعد «زائر الفجر» أن يعيد شباب السينما المصرية حساسياتهم وأن يحاولوا أن يبدؤوا تياراً.. فلم يكن ممنوح شكرى إلا واحداً منا.. ولا يمكن أن يكون الوحيد!

● مجلة «الإبلاغ» ١٩٧٥/٤/٣٦

يوم الأحد الدامع

قد يكون طليعياً أن «يستعير» فيلم مصرى قصة فيلم أجنبى بالكامل.. ولكن الغريب هو أن يعجب مخرج مصرى بمجرد اسم فيلم أجنبى فيستعيره.. بل لاه بصنع فيلماً خصيصاً من أجل الاسم.. و«الأحد الدامى» اسم فيلم إنجليزى من إخراج جون شلسنجر وتمثيل جليندا جاكسون وببتر فينش وعرض فى بيروت من سنتين ولاشك أن أحدأ شاهده هناك فأعجبه الاسم وقرر نقله بلا خجل وبون أن تكون هناك علاقة للفيلم المصرى بالفيلم الإنجليزى ولا حتى بالاسم نفسه.. إن الإفلاس فى الأفكار يمكن أن يقود أيضاً إلى إفلاس فى الأسماء.. وإلا فما علاقة «الأحد الدامى» بما رأيناه فى هذا الفيلم الذى يمكن أن يحدث فى الاثنين الدامى أو الخميس الدامى.. إن أفضل اسم لهذا الفيلم هو «الجمعة الحزينة».. لأن كل ما يقدمه هذا الفيلم يدعو للبكاء.. فغير معقول أن يصنع أحد فيلماً لمجرد صنع فيلم.. وبون أن يملك شيئاً يقوله.. وغير معقول أن نعود مرة أخرى لنشاهد فى أفلامنا تقليداً وتكراراً لأسوأ ما فى الأفلام الأمريكية البوليسية الرديئة.. ثلاثة مجرمين هاربين من السجن يقتحمون بيتاً هائلاً ليسيطروا على عائلة مسالمة بقوة السلاح.. ومحاولات البوليس من الناحية الأخرى للقبض على المجرمين وإنقاذ الأسرة البريئة.. إن الفكرة مستهلكة بالطبع فى الأفلام الأمريكية من الدرجة الثالثة.. ومع ذلك فالأمريكان عندما يقدمون هذه الأفلام فإنهم على الأقل يستطيعون تقديمها بشكل حرفى جيد يشد الناس.. فما قيمة أى فيلم بوليسى لا يشد الناس ولا يقنعهم بما يحدث على الشاشة؟.. إن هذه الطبعة المصرية من قصة رأيناها ألف مرة ويبدو كل ما فيها غريباً على حياتنا.. هى طبعة ربيئة على كل المستويات سيناريو وإخراجاً وتمثيلاً.. إن السيناريو المكتوب فى «كلفتة» شديدة يقوم على تليفق الأحداث والمصادفات المنطلقة أساساً من أشياء مفتعلة يمكن أن تحدث أو لا تحدث بون منطق أو ضرورة.. وإذا كان من السخف محاولة تطبيق قواعد الدراما على مثل هذه الأفلام المتهاكمة.. إلا أن هناك قاعدة بدائية نقول إن الدراما الجيدة - أو حتى الصحيحة - هى التى تقوم على حدث لا يمكن الغاؤه.. وليس فى هذا الفيلم حدثاً واحداً لا يمكن الغاؤه.. ابتداء من اقتحام المجرمين

الهاربين من السجن لبيت هذه الأسرة بالذات.. التى تكون «بالصدفة» صديقة لأسرة ضابط البوليس (رشوان توفيق) الذى يطارد المجرمين..والذى هربت العصابة خصيصاً لتنتقم منه.. ويمكن قياس كل الأحداث بعد ذلك على هذا.. إن البناء الواهى للدراما البوليسية يقوم على مجموعة مشاهد مفتعلة وتحدث بالصدفة ويمكن ألا تحدث حسب الرغبة الخاصة لكاتب السيناريو الذى يجلس ليكتب «على راحته» ويمد فى خيال الفيلم لكى لا ينتهى بسرعة.. لقد كان يمكن مثلاً الإبلاغ عن هذه العصابة فى أكثر من فرصة.. وكان يمكن أن تجيء النقود التى ينتظرونها فى أى وقت لكى يتركوا البيت وعندئذ ينقض هذا المولد كله.. بل إن النقود تصل فى النهاية ويتسلمها رشدى أباطة فيرفض أن يترك البيت لمجرد أن السيناريو يريد أن يضاعف التوتر ويقود الأحداث إلى نهاية جاهزة فى ذهنه من البداية.. وهى وصول الأطفال فجأة إلى البيت لكى يخطفهم رشدى أباطة فى العربة ويهرب.. ويلعب السيناريو لعبة الأطفال هذه أكثر من مرة.. فهو يضع الأطفال دائماً فى مواجهة المجرمين لكى يثير أشفاقنا.. ومع ذلك فعندما يصل الفيلم إلى ذروته المفترضة حينما يحجز المجرم عدداً من الأطفال كرهائن.. فإنه يتحول إلى فيلم كوميدى يثير ضحك الناس فى الصالة بدلاً من أن يثير رعبهم وإشفاقهم.. ثم يحل المشكلة حلاً مضحكاً آخر حين يجعل نور الشريف يتذكر طفولته البائسة فيقتل شقيقه الأكبر رشدى أباطة ليخلص الأطفال ويخلصنا جميعاً.. ورغم أننا نحس أحياناً بأن الفيلم يستهدف الدعاية للبوليس وسهره على أمن الناس حتى ليقولها مباشرة فى عبارة على لسان رشوان توفيق: «إحنا مش وحوش.. الشرطة موجودة عشان تصميك وتحمى أسرتك».. إلا أن السيناريو يقدم خطة البوليس القبض على المجرمين بشكل متخبط ومرتبك ومثير للسخرية لأنه لا يفتنك بالأزمة من أساسها.. ويساهم المونتاج فى ضياع عنصر التوتر الذى تقوم عليه أساساً الأفلام البوليسية وذلك بالإيقاع البطيء للثرثار الذى يقتل أى رغبة فى المتابعة.. وبينما يتميز أداء نور الشريف الذى بدأ يسترد أرضاً جديدة فى «صراع النجوم» بتتويجه فى الشخصيات التى يقدمها فى أفلامه الأخيرة وتتويجه فى أساليب الأداء.. إلا أن رسم الشخصية رسماً كاريكاتيرياً مضحكاً فشل بإقناعنا بأنه الاخ الصغير البريء الذى أفسد أخوه الأكبر مستقبلة وقاده إلى الانحراف.. بحيث تحولت نوازع الخير والخوف والتردد فى الشخصية إلى شيء مضحك - عكس ما هو مقصود منها - وساعد فى ذلك شيء من المبالغة . أيضاً فى الأداء.. بينما يتفوق على الشريف مؤكداً - بعد «العصفور» إنه ممثل ممتاز بالفعل . وخصب القنرات.. ولكن يشوب الشخصية المكتوبة أيضاً نفس العيب.. المبالغة وعدم التبدير.. فلماذا كان على الشريف قاسياً وشريراً إلى هذا الحد ولا أى تعميق أو تفسير للشخصية إلا مجرد الاعتماد على ملامح وأداء الممثل؟

وإذا كان الإخراج هو مجرد التنفيذ الميكانيكى التقليدى لأشياء تحدث بالصدفة وبلا منطق.. فإن ما يثير الدهشة هو مستوى النسخة المعروضة فى السينما حيث يبلغ مستوى تسجيل

الصوت حداً لا يمكن معه سماع شيء.. ثم مستوى الألوان التي يبدو بوضوح أنها خرجت من
المعمل بلا تصحيح.. وإذا كان مصور جيد مثل رمسيس مرزوق حراً في تبديد موهبته الكبيرة في
أفلام رديئة.. فإن ما لا يمكن أن نغفقه له هو سماحه بعرض نسخة رديئة ومظلمة كهذه لابد أن
تتمصف بصيده كمصور جيد وتضعه أمام اختيار صعب: الفن أم العمل؟

أميرة.. حبه هو!

هل يمكن تكرار «زوزو»؟ لقد تصور منتجوه أن هذا ممكن.. فجاءوا بنفس «بريتية» زوزو وحاولوا أن يصنعوا شيئاً مشابهاً يحقق نفس الضربة بنفس النجمة ونفس المخرج ونفس المؤلف والممثل.. ولكن النتيجة - بالمستوى التجارى - ستكون مختلفة بالتأكيد.. لأن «زوزو» لم ينجح لأنه كان فيلماً فذاً.. بل لأنه كان يحقق احتياجات معينة عند الجمهور فى ظروف خاصة.. ونجاح كل فيلم فى الدنيا أو فشله مرتبط بظروف إنتاجه فى وقت معين يسوده واقع اجتماعى وفكرى معين.. ولم تكن هناك خطة مسبقة لنجاح زوزو.. بل أن صانعيه أنفسهم لم يكن يخطر ببالهم أن يستمر مرضه عاماً كاملاً.. والذين صنعوا «قصة حب» لم يخطر ببالهم بالتأكيد أن يحقق هذا النجاح الخرافى.. و«قصة حب» لا يمكن تكراره.. بل إن كل الأفلام التي حاولت تقليده فشلت فشلاً ذريعاً.. وليس السبب أن «قصة حب» كان نحفة سينمائية.. بل أنه على العكس كان عملاً ميلودراما سخيفاً.. ولكنه صادف شيئاً معيناً عند الناس فى لحظة معينة.. وليست هناك «أسباب سينمائية» لنجاح الفيلم أو فشله.. بمعنى أن السينما وحدها ليست كافية لنجاح فيلم.. فهناك لحظات من «السعار الجماهيرى» تجعل الناس تقبل كالمجانين على هذا الفيلم أو ذاك لأسباب مرتبطة بال لحظة التى يعيشونها.

وهذا ما لم يدركه صانعو «أميرة حبي أنا» الذين تصوروا أنه يكفى أن يقدموا مرة أخرى سعاد حسنى وحسين فهمى وحسن الإمام وصلاح جاهين وكمال الطويل ليضعوا «زوزو» أخرى.. والنتيجة هي أن أميرة لم ينجح تجارياً مثل زوزو.. والكارثة الحقيقية هي أن أميرة أفضل من زوزو على كل المستويات - لعل هذا هو السبب! - فهو على الأقل لا يقدم طالبة الجامعة كمناضلة عظيمة وطالبة الجامعة المثالية لمجرد أنها تكافح برقص البطن.. وهو لا يلجأ مثل زوزو إلى كل الأساليب السوقية التي تستثير فى المتفرج أحقر مشاعره وتغرقه فى عالم الكباريات والعوالم حيث يتلهف الجميع على رؤية سعاد حسنى ببدة الرقص الشرقى.. وغلطة سعاد حسنى فى «أميرة» أنها لم تقدم رقصة هز بطن.. وغلطة حسن الإمام أنه لم يقدم توابله الشهيرة التي يعرف

هو جيداً أنها سر نجاح أفلامه.. شفيق جلال مثلاً وجيش الراقصات بكميات اللحم الأبيض التي تهتز أمام الكاميرا طوال الفيلم.. ولكن الكارثة الحقيقية أنه عندما لم يجد لهذا الجيش من اللحم الأبيض مكاناً في الفيلم.. حشروهم بجرأة مخيفة في استعراض وطني يغنى فيه الجنود المنتصرون وراء سعاد حسني «أحسن جيوش في الأمم جيوشنا».. ويعد أن فعل المستحيل ليحشر سيد درويش بصورته الكبيرة وألحانه التي تم ابتذالها تماماً في فيلم لا يجد موضوعاً ولا أسلوباً ولا وسيلة يكرر بها نجاح زوزو!...

والمهم الآن أن تعي «بريتية» زوزو هذا الدرس جيداً.. وتعلم أنها لن تستطيع خداع الناس بنفس الكلام الفارغ أكثر من مرة.. وأن نجمة واحدة مهما كانت لا تستطيع أن تصبح دجاجة تبيض الذهب.. وأن تدرك سعاد حسني نفسها أنها ممثلة رائعة بالفعل ولكنها رائعة لأنها سعاد وليست زوزو.. فاخلعي بدلة زوزو يا عزيزتي سعاد.. لأنك خسارة فعلاً!...

ما الذى تصنعه السينما بـ«الطلقات»

عندما يتحدث فيلم عن «الطلقات» فإننا يمكن أن نتوقع دراسة جادة لموضوع مهم.. فالطلقة سيدة تواجه ظروفاً معقدة خصوصاً فى مجتمع مغلق يواجه كل شيء بحساسية مرضية ويسوء تفسير كل شيء ويوقف بضرارة ضد حق المرأة فى الحب والحرية والعمل.. ولكن المسألة تتحول إلى شيء آخر فى الفيلم الذى يكتبه كامل الحفناوى ويخرجه إسماعيل القاضى.. فهناك إشارات إلى كل هذه المشاكل كما تواجهها شمس البارودى المطلقة الشابة الحسنة التى تقر من حياتها مع زوجها صلاح قابيل الذى يقدمه السيناريو كشاب فاسد وشرير بلا سبب وبلا أى محاولة لتعمق أسباب إنحرافه.. وطبعى بالمنطق التقليدى لدراما السينما المصرية أن يسير الخير فى جانب والشر فى جانب.. فتمتص قصة حب مقتلة وبلا سبب مقنن بين شمس البارودى وشكرى سرحان المهندس الذى تعلم فى إيطاليا ومع ذلك فهو يسمع كلام أمه وزوزو نبيل التى ترفض بفرمان عثمانلى أن يتزوج ابنها من مطلقة «خرج بيت».. فيخضع الابن ببساطة شديدة.. ثم تسوقه الصدفة ليرى شمس هابطة من بيت مطلقتها فيعطىها قلماً.. وبالصدفة أيضاً تسدمه سيارة.. وبالصدفة مرة ثالثة تفاجأ أمه بأن ابنتها طلقت فى نفس اللحظة.. لكى يكون هناك مبرر لتقنن الأم بأن المطلقة تصلح للزواج.. ويتوافق!

وبهذا التسطح الشديد يتناول السيناريو الرديء موضوعاً حساساً وخطيراً كهذا يمكن أن يعطى مادة سينمائية درامية هائلة.. ولكى يغطي الفيلم فقره الشديد فإنه يغطى نسيجه الملىء بالثقوب.. برقع شديدة الابتذال من الجنس والكوميديا السخيفة.. حيث تتلوى شمس بجسدها الجميل على السرير ليصرخ جمهور الصالة المسعور، بينما أمها ميمي شكيب وأبوها عماد حمدي يمارسان الجنس فى الحجرة المجاورة.. وبأشد الأساليب إثارة للفتنة.. وحيث يقفز صلاح قابيل فوق نجوى فؤاد طول الوقت.. ويصنع نبيل الهجرسى كل شيء فى محاولات مستميتة لإضحاكنا.. فلا يبقى شيء لإبراهيم سفعان إلا أن يسقط بنظولونه عشرين مرة فى الفيلم ليضحك الناس فى كل مرة.. ويضحك المنتج!

«يا رب توبة».. الفيلم من خلال جمهوره

الظاهرة الغربية فى السوق السينمائى الآن هى النجاح الكبير الذى يحققه فيلم «يا رب توبة» من إخراج على رضا وتمثيل سهير المرشدى ورشدى أباظة ونور الشريف وحسين فهمى.. فالطواوير التى تتزاحم على دار السينما لتتشاهد هذا الفيلم لابد أن تثير دهشة البعض ولأكثر من سبب: فبعد أن كنا قد تصورنا أن عصر مسرحيات يوسف وهبى الفاجعة قد انتهى.. وإن كل ما كانت تقدمه هذه المسرحيات من فواجع ميلودرامية من شرف البنت الذى هو زى عود الكبريت.. وعن جرائم الشرف وحب الأغنياء للفقراء أو العكس والباشوات المستبدين الذين تنبع منهم كل شرور العالم والمومس التى تتبع جسدها لتطعم ابنتها.. كل هذا لم يعد يقبله متفرج السبعينيات الذى أصبح يرفض كل هذه المشكلات الخرافية لأنه أصبح يواجه مشكلات حقيقية ليس وراءها أى باشا.. بعد أن تغير المجتمع كله واختفت طبقة الباشوات كلها وتغيرت طبائع الناس وأخلاقياتهم نفسها.. وتقدم المجتمع!

ومع ذلك فإن هذا الفيلم يقول بشجاعة ووضوح كاملين أنه مأخوذ عن مسرحية «أولاد الفقراء» التى قدمها يوسف وهبى من أربعين سنة.. ويقدم القصة كاملة.. بكل مأسيتها وفواجعها وشخصياتها وفى نفس زمنها القديم.. فيقبل عليها الناس كل هذا الإقبال ويوافقون على كل العالم الوهمى الذى تنقلهم إليه.. وليذهب كل كلام النقاد وفلسفتهم إلى الجحيم!

والظاهرة المدهشة الأخرى أن هذا الفيلم يكسر كثيراً من قوانين السينما التجارية نفسها التى زعم البعض أنهم خبراء بها.. فهو ليس من تمثيل سعاد حسنى.. وليس من إخراج حسن الإمام.. ولا يعتمد أساساً على الرقصات والأغاني.. بل وليس به مشهد جنسى واحد.. بل وأنه من تمثيل معلة لا يمكن اعتبارها نجمة شباب.. ومن إخراج مخرج قدم من قبل أربعة أفلام حاول أن يقدم فيها تجربة جديدة فى الفيلم الاستعراضى التنظيف.. وفشلت جميعاً.. ولكن يبدو أنه استوعب الدرس جيداً وأدرك ويذكاء كل الظروف المحيطة بالسوق السينمائى وبالجمهور.. وتعلم من «أسطوانات» الأربعين والخمسين أسبوعاً.. وقرر فجأة أن يجد نفسه.. ووجدوا وينجاح ساحق! إننى لم أكن أتكهن أن «يا رب توبة» يمكن أن يكون اسماً لفيلم.. رغم أن أسماء

أفلامنا عودتنا أن تكون جزءاً من بناء وتفكير هذه الأفلام بكل سوقيتها ورخصها.. وعندما قرأت الأخبار الأولى عن هذا الفيلم منذ عام تصورت أنه اسم مؤقت وأنهم لا يد سيمدون عنه.. وإلا أصبح ممكناً أن نسمع عن فيلم باسم «عشانا عليك يا رب».. وما المانع مادام الإفلاس وفقدان النوق وتملق عواطف الجمهور قد وصل إلى هذا الحد؟

وعندما علمت أن الفيلم مأخوذ عن مسرحية «أولاد الفقراء» تصورت أن الناس عام ٧٥ لا يد أن ترفض أن يشغلها أحد مرة أخرى بعد أربعين سنة باليت الفقيرة التي رر بها ابن الباشا فاشتغلت موس تبيع جسدها وهي تبكى.. ومع ذلك فقد قدم الفيلم كل هذا بحذاميره بل و«بتطور» فواجهه ومضاعفتها.. محتفظاً حتى بطرايبها.. ونجح هذا النجاح الخطير عند متفرج ..٧٥

ومع ذلك فالمسألة ليست لفرزاً.. ولأيمكن قياس أو محاولة فهم نجاح أو فشل أى فيلم إلا من خلال مشاهدته مع جمهوره.. ثم دراسة هبط الجمهور نفسه.. ومدى تفاعله مع كل مشهد بل بكل جملة فى حوار الفيلم.. ويعيداً عن أى محاولة للترفع النقدى والفلسفة النظرية فوق المكاتب.. وعندما نرى طوابير السيدات البسيطات والفتيات الصغيرات والرجال المكويين الذين يقتطعون ثمن التذكرة من لاهمهم ليشاهدوا هذا الفيلم الذى يفجر كل جبال الحزن المتراكمة فى أعماقهم.. يمكن أن نتكشف اللز.. فلا يصيب لفرزاً.

نحن فى البداية أمام أخين.. أحدهما باشا شرس يضطهد الفلاحين.. والآخر «ناظر دايرته» الفقير.. وهذه أول مفارقة فى تقسيم الأرزاق.. ثم يفر ابن الباشا ببنت عمه الفقير.. ورغم أن البنت تبدو «جاهزة» من البداية ولا تحتاج لأى تفرير.. فإن الناس تتعاطف معها جداً حين تحمل فيتظى عنها الشاب النذل ويرفض أبوها الباشا تزويجها منه.. هنا يجد الناس إشباعاً لكرهيتهم التقليدية للباشوات - رمز الثروة والسلطة - الذين يكرهونهم.. ويتعاطفون فى نفس الوقت مع شقيق البنت المظلومة الثائرة رغم أنه يقول كلاماً مضحكا عن الظلم وحقوق الفلاحين ثم يتشجن ويضرب المائدة بيده صارخاً: إذا كان سعد زغلول مات.. فمصر عايشة.. فالناس يعثرون هنا على ثائر بالنيابة عنهم.. وعندما يزوجون الفتاة لنور الشريف الفلاح الساذج الشهم.. فإن شخصية نور تتوحد مع كل الأعماق الطيبة فى الإنسان المصرى فيتحمس له جداً.. وعندما يقتل نور وحسين فهمى من أجل غسل العار تنتصر كل أخلاقياتها الأصلية التي فشلت أشياء كثيرة فى إفسادها.. وتضيق الفتاة المظلومة بابتنتها فى الشوارع بلا طعام ولا مأوى فتصبح قديسة تبكى من أجلها نساء طبيبات يسخن السينما من أجل البكاء على أى أحد.. وعلى أنفسهن.. وحتى حينما تتحول البنت إلى موس يبدو هذا مشروعاً تماماً مادامت تريد أن تحقق على ابتنتها المريضة.. إن جمهورنا الطيب بطبيعته يملك الوعي ليفرق بين الخطيئة المجردة.. والخطيئة المبررة اجتماعياً.. وهنا يكون السيناريو نكياً بحيث يدخل فى اللحظة المناسبة نبيلة السيد وسيد زيان

كمنصرى إضحاك وفك أزمة.. لابد منهما.. بعد أن يكون أشبع الجانب الجنسي أيضاً بمحاولات نور الشريف البريئة لأخذ حقه في ليلة البخله.. وتتصاعد المأساة إلى حد لا يمكن أن ينتهى براحة المتفرج الغلبان الذى لابد من اعتصار آخر قطرة حزن وبكد مكبوت فى أعماقه.. إن السبل تضيق فى وجه البنت المظلومة.. يشتد المرض بابنتها ولا تجد الفلوس لعلاجها فى الخارج.. وتطالبها «المعلمة» بضرورة النوم مع الزبائن.. وعندما تلجأ للباشا سبب كل المصائب، يطردها بوحشة فتصرخ فى وجهه بالعبارة التي يبيع بها هذا الفيلم:

- تعرف بنت أخوك دمك واحمك بتشتغل إيه يا باشا.. بتشتغل موس! فتجن الصلاة بالتصفيق عندما تبصق الموس فى وجه الباشا.. ولولا هذه البصقة لعاد كل متفرج إلى بيته محبطاً ومهزوماً.. ولكن هذه البصقة انتقمت لكل متفرج من كل «باشا» صغير أو كبير فى حياته! ومع ذلك فلا يمكن أن ينتهى الفيلم بانتصار السعادة.. ففي نفس اللحظة التى يخرج فيها الأخ والزوج من السجن ليعوضا البنت المظلومة شيئاً مما فاتها.. تكون هى قد خنقت طفلتها المريضة فى لحظة يأس وانتقام من العالم.. ويضيع كل شىء.. حتى هذا السؤال الذى أراد الفيلم أن يوجهه للمتفرج: مين اللى قتل البنت؟

هل يكون صعباً بعد ذلك.. ومن خلال هذه المحاولة لربط الفيلم بطبيعة متفرجة وتكوينه المادى والنفسى.. أن نفهم لماذا يقبل الناس على فيلم يقدم لهم فى ٢٠ كيلو و ٧٠٠ جرام قصتى حب وتفشلان.. وحادثة اغتصاب.. ومحاولة إجهاض.. وليلة زفاف.. وطفلة بنت حرام.. وجريمة قتل.. وسبع سنوات سجن.. وأب يموت.. وبيت سرى.. وأغنيتين.. وورقتين.. وبصقة فى وجه باشا.. وأم تخنق طفلتها.. ثم شاب ثورى يتحدث عن موت سعد باشا؟

بنت.. واسمها «محمود».. أيضاً!

يبدو أنه لا حدود لذكاء شطار السينما الرديئة.. فكلما تصورنا أنهم استهلكوا كل الأفكار القديمة والمبتذلة.. وأنهم قالوا كل الأشياء السخيفة والمكررة والتي لا يقولها إلا شخص لا يجد ما يقوله.. فاجأنا هؤلاء التجار - العباقره بحق - بقدرتهم الفائقة على أن يجدوا شيئاً «يلزقونه» فى صور متتابعة ويقدمونها للناس.. فيعجبهم ويتزاحمون على دار السينما.. وهذه هى الكارثة.. إن كل قصص الحب والغرام والزواج والطلاق والحرامى والشجيع والراقصة والكباريه.. قد تم تقليبها على كل وجوهها حتى حُبست السينما نفسها فى طريق كنا نظن - لفرط سذاجتنا - أصبح مسدوداً!..

ولكن هناك دائماً هذا العبقري القادر دائماً على أن يشغل الناس بأى كلام يحكيه لهم.. والعبقري الآخر القادر على تبدير هذه الأنثى أو تلك.. التي تحب هذا الفتى «الملحم» أو ذاك من فتیان الشاشة المصرية العظام الذين يضطهدونها كل يوم بملامحهم الوسيمة وشعورهم اللامعة المتهدلة وبدلهم أو قصصانهم الشيك.. ولو أضفت - حسب كتاب «أيلة نظيرة» فى فن الطهى - إلى هذه «التسبيكة» نجمين ثلاثة من نجوم الكوميديا يقولون أى شيء ويضربون بعضهم على قفاهم أو يهزؤون وسطهم.. زائد ملعقتين من الرقص والغناء وأنغام الأورج والجيتار والديكوير الفخم بالألوان الطبيعية، فإنك يمكن أن تحصل على فيلم «البشاميل» يدر عليك ذهباً..

وإذا كان الناس قد شاهدوا سهير رمزى وسمير صبرى ومحمد رضا وسمير غانم ألف مرة يصنعون نفس الأشياء فى كل فيلم - كل حسب اختصاصه - فإنك يمكن أن تجمع نفس الأسماء مرة ثانية وثالثة وعاشرة حتى لو لم تكن لديك فكرة على الإطلاق قبل بدء التصوير.. وبعد «البيت التي اسمها مرمز».. أصبح ضرورياً الآن أن نعرف قصة «البيت التي اسمها محمود».. وإذا كان يصح إن تحكم على الفيلم من مجرد نوق صانعيه فى اختيار اسمه.. فقد كان ممكناً أن نندهش جداً لجرد جرأة أحد على أن يسمى فيلمه بهذا الاسم.. ومع ذلك فنحن نرفض هذا المنهج فى نقد الأفلام من أسمائها.. ونحاول أن نحلل هذا الفيلم من خلال ما يقدمه للناس.. بنت عظيمة الجسم جداً يحاول الفيلم أن يقتنعنا أنها طالبة فى الثانوية العامة.. سهير رمزى.. ولكن

أباها محمد رضا الحمش جداً يرفض فكرة الحاقها بالجامعة.. ولكنه لا يرفض أبداً أن تظهر بنته العذراء البتول بفساتين قصيرة جداً بحيث تكشف عن ملابسها الداخلية.. وهى نفس البنت التى تتبادل القبلات طول الوقت على السلم مع حبيبها طالب الطب.. سمير صبرى.. والتى تعوم بالمياه العظيمة جداً فى هذا الحمام الشهير فى النادى الشهير الذى لا أعرفه والذى يظهر عادة فى الأفلام المصرية.. ولأن البنت تناضل - مثل كل البنات فى أفلامنا - من أجل هدف شريف.. فإنها تقرر بالاتفاق مع حبيبها الطريف أن تخدع أباها بأنها تحولت من حميدة إلى محمود لكى تكمل تعليمها فى الجامعة.. بس.. وتبدأ كل مواقف الفيلم من هذا الاختراع الجديد المفتعل.. ويمكك الفيلم العبقري القدرة على أن يستمر - بهذه الفكرة الهائكة طوال ٢١ كيلو من «البورتيف» الذى لا يجده أحد فى السوق إذا حاول أن يصنع فيلماً جاداً!

وإذا كنت متفجعاً سانجاً وسالنتى: كيف يمكن بناء فيلم كامل مدته ساعتين على شيء كهذا.. فإنت بالتأكيد لم تشاهد أفلاماً مصرية منذ سنتين على الأقل لكى تعرف أن هناك نجماً كوميدياً خفيف الدم فعلاً اسمه محمد رضا يمكن أن يقول أى شيء فيضحك الناس.. وأن تعرف أن هناك نجماً كوميدياً آخر جيداً اسمه سمير غانم مازالت أفلامنا تعجز عن استغلال قدراته الحقيقية.. وأن هناك حالة فاحر ليحبها المعلم رضا.. وسيد زيان.. وسهير البارودى لترقص وتغنى فى نور أقل من موهبتها بكثير.. وأنت يمكن أن تملأ الفراغ الباقي باستعراض غنائى راقص تهتز فيه نفس الفتيات المسكينات اللاتى يرقصن فى كل فيلم ووراء كل بطل أو بطلة.. أسوأ رقصات يمكن أن تتخيلها.. وبلا مناسبة دائماً!

هل يمكن بعد ذلك أن تناقش مستوى السيناريو أو الإخراج أو التصوير فى «البنت التى اسمها محمود»؟ كلا بالطبع.. ولكنك مع ذلك لا تستطيع أن تتجاهل فيلماً كهذا بحجة الترفع من الحديث عن فيلم هابط.. فأيا كان رأيى ورأيك ورأى كل الفلاسفة الذين يقولون إن هذه ليست سينما.. فإن جمهورنا يشاهد هذا ويتزاحم عليه لأن الجميع أقتنعوه أن هذه هى السينما.. وعلينا نحن أن نتحدث دائماً وإلى حد الملل.. لنحاول أن نقنعه بالعكس!!

صابرين .. «الكترا» من الأنفوشي!

عندما تنزل عناوين الفيلم على لوحات نيات «الصبار».. ثم يكون اسم البطلة «صابرين».. يصبح واضحاً أن المعنى الذي يركز عليه الفيلم هو الصبر.. وتصبح المسألة كلها أن نجلاء فتحي صبرت على أعضائها الذين تسببوا في موت أمها حتى تخلصت منهم جميعاً واحداً بعد الآخر.. إن نجلاء (صابرين) تعيش مع أبويها في سلام في الإسكندرية.. وتهبط عليهم خالتها (هدى سلطان) كالقضاء المستعجل.. لتتصب شباكها على الأب (عماد حمدي) وتخطفه من أختها المريضة.. بينما يهبط معها أبنائها الثلاثة الذين لا تفهم ما الذي كانوا يفعلونه بالضبط قبل ذلك.. بل أننا لا نفهم ما الذي يفعلونه حتى بعد ذلك.. هل هم صيادون أم بحارة أم أبناء نوات.. إننا نراهم على ظهور المراكب باستمرار دون أن يصنعوا شيئاً على الإطلاق سوى مجرد المراكب مع بعضهم البعض أو مع الآخرين.. وطبيعياً جداً أن يكون بينهم شاب مثالي متعلم (نور الشريف) لكي تحبه نجلاء فتحي ويحبها.. ومن أجل تنويع الشخصيات فلا بد أن يكون يوسف شعبان شاباً عنيفاً جداً وعدوانياً إلى درجة تحويله إلى شخصية شريرة بلا أسباب درامية أو نفسية واضحة.. ثم أن يكون الشاب الثالث عادل إمام ضعيف الشخصية جداً وإلى حد «الهبل» وبلا أسباب منطقية أيضاً سوى مجرد الإضحاك.. ولكي تتحقق عناصر «التوليفة» الناجحة في السينما التجارية: عنصر الفواجع تحققه حادثتا وفاة الأم ثم الأب ويؤس ابنتهما الشديد التي تتعرض لكل أنواع القسوة والامتهان من زوجة أبيها رغم أنها خالتها في نفس الوقت والتي تحقق أيضاً عنصر الجنس.. وعنصر العنف والمجذبة يحققه يوسف شعبان.. وعنصر الحب والرومانسية يحققه نور الشريف.. ثم عنصر الكوميديا يحققه عادل إمام.. وبعد ذلك لابد بالطبع أن ينجح الفيلم! وفي بطن شديد وعبر ثرثرة طويلة لا حد لها نتابع هذه الأحداث.. هدى سلطان خلفت عماد حمدي من زوجته التي هي أختها المريضة.. فتموت بحسرتها.. البنات صابرين تتعرض لذل بعد سيطرة الزوجة الجديدة وأبنائها الثلاثة على حياتها.. صابرين تحب الابن المثقف نور الشريف الذي يصبح ضابط بوليس بالذات من بين كل المهن الأخرى لأسباب يستخدمها الفيلم بعد ذلك.. ولكن ضابط البوليس هذا لا يتحرك على الإطلاق رغم أنه يحبها عندما تستجد به لينع تزويجها

من أخيه الأهل.. ويترك المأساة تتم ببساطة شديدة وبأن يشرح لنا السيناريو سر ذلك.. لقد كان ضرورياً على الأقل أن يعمق السيناريو شخصية نور الشريف لنفهم مثلاً أنه انتهز أو وصولي وأن وضعه الجديد منعه من التمسك بفتاته الفقيرة.. رغم أن السيناريو بعد أن ألقى تقريباً هذه الشخصية طوال الفيلم.. يعود فيتذكره في الثلث الأخير لنكتشف بعد كل هذه الكوارث أن ضابط البوليس مازال يحب صابرين وعاد ليطلب الزواج منها.. طيب.. لماذا لم يصنع أى شيء ليتزوجها من البداية؟ لسبب بسيط جداً.. أنه لو كان تزوجها في الوقت المناسب لما كان هذا الفيلم أصلاً!

ولكن صابرين تخضع في استسلام غريب وتتزوج عادل إمام.. الذى يوافق ببلاهة شديدة أيضاً على ألا يمارس معها حقوقه كزوج.. كيف تتجج هى في ذلك كل مرة؟ يضيع الجواب بالطبع وسط ضجة التهريج الكوميدي.. ولأن صابرين ترسم مخططاً عبقرياً للإنتقام من هذه الأسرة الشاذة التي حرقت قلبها.. فإنها ترمى شباكها على الأخ الأكبر يوسف شعبان الذى تتحول فجأة كراهيته الشديدة لها إلى حب شديد ولجود أنها ضحكت له ضحكتين وبخلاعة شديدة ويقمصان نوم حمراء ملطعة.

ويعد كمية هائلة من الصراخ والشتائم والتشنجات يقتل الأخ أخاه ليذهب إلى السجن.. ويبقى الأخ الثالث ضابط البوليس الذى يفتعل له السيناريو نهاية مضحكة.. تصورا زوجة تاجر مخدرات تذهب إلى ضابط بوليس لتبلغ عن زوجها المعلم الذى تزوج عليها.. «أول مرة اكتشف فيها أن طلبات ضبط الجرائم تذهب إلى ضابط البوليس في منازلهم» ويعد أن يسمع ضابط البوليس بلاغ زوجة تاجر المخدرات يقول لها: «طيب استنيني أما أغير هدمى وأفوت على النيابة أجيب إذن تفتيش» هكذا كاته ذاهب إلي جرووى!

والأدهى من ذلك أن تتمكن صابرين من تدبير جريمة رشوة لعبيبها الذى هجرها نور الشريف ضابط البوليس.. وتتجج في إبلاغ البوليس بأرقام الأوراق المالية التي ضبطت في بيته.. كيف نجحت هذه البنت البسيطة الأمية في تدبير هذا؟ لا يشغل السيناريو نفسه كثيراً بتفسير ذلك؛ ويعد أن تجن الأم تكون صابرين قد نجحت في التخلص من الأسرة كلها.. ولو أن الفيلم انتهى هنا لكان شيئاً معقولاً.. ولكنه من أجل النهاية السعيدة يقول لنا في لقطة واحدة أن ضابط البوليس «طلع براءة».. كيف.. لا أحد يدري! لكى نرى بعد ذلك المشهد التقليدى الخالد في السينما المصرية.. صابرين تركب قارباً بلا سبب.. نور الشريف يجرى على الشاطئ صارخاً: صابرين.. صابرين.. ويعد كل هذه البلاوى التي سببتها لأسرته يعود فيطلب منها الإفراج.. وينتهي الفيلم نهاية مفتوحة.. ربما تمهيداً لفيلم آخر بعنوان «بنت صابرين».

إن الفيلم محاولة رديئة جداً لصنع طبعة مصرية من «الليكترا» أو من فيلم «العروس تليس الحداد» الذى نتقم فيه جان مرور من خمسة رجال قتلوا زوجها.. أو من أى فيلم «كاويوى»

يطارد فيه الشجيع ثلاثة حرامية قتلوا أمه.. ولكن الجو والأحداث والصراع نفسه غريب على الحياة المصرية.. والشخصيات كلها مفتعلة ومبالغ فيها إلى أقصى حد: شخصية الأم هدى سلطان فى قمة الشر والتهتك.. ونجلها فتحى فى قمة الدهاء.. ويوسف شعبان فى قمة العنف والشر والصراخ بلا سبب.. ونور الشريف فى قمة السلبية.. وعادل إمام فى قمة الهيل.. وكلها شخصيات متطرفة إلى أقصى حد.. فليس هناك وسط.. والشئ الوحيد الذى يجعل الفيلم محتملاً هو عادل إمام الذى يجعلنا نتابع مشاهدته ونحن «صابرين».. إن قدرته الفذة فى تفجير الضحك من لا شئ تؤكد الموهبة غير العادية لهذا الفنان الخطير.. وقد كان يمكن أن يحقق مشهداً هائلاً حين تحول فجأة إلى الأداء التراجيدى وهو يواجه أخاه الذى يطلب منه أن يتنازل له عن زوجته.. لولا أنه أفسد أداءه الرائع لهذا المشهد «بأفيه» واحد سخيف حين قال: بس لو ما كانوش شالوه من فوقى!.. أما حسام الدين مصطفى فلا أحد يلومه فى هذا الفيلم الذى قدمه بقدر كبير من المعقولية وتخلّى فيه عن كثير من عيوبه باستثناء اثنين ثلاثة «زوم».. فلم يكن الذنب لننبة هذه المرة!

«الجبان والحب» أو غراميات الدكتور مجدى بوند!

ينتهي فيلم «الجبان والحب» بمشهد تصرخ فيه شويكار فى وجه حسن يوسف التى تخون زوجها محمد رضا معه والذى قرر قطع علاقته بها لأن ضميره استيقظ فجأة: يا وسخ.. يا جبان.. يا حقير.. بينما يهرب حسن يوسف صاعداً سلم عمارة تلتقطه الكاميرا من أسفل وهى تترنح.. وتبث عبارات شويكار غير مبررة.. لأننا لا نفهم لماذا تعتبر حسن يوسف جباناً.. بل لا نفهم - بافتراض أن المتفرج لم يقرأ الرواية - لماذا كان اسم الفيلم «الجبان والحب».. فهناك حب كثير جداً فى الفيلم.. ولكن ليس هناك جبان على الإطلاق.. بل إننا على العكس نرى حسن يوسف من البداية شاباً شجاعاً قوى الإرادة يصمم على إكمال تعليمه فى كلية الطب رغم فقر أسرته الشديد وعجز أبيه عن الإنفاق عليه ورفض أمه الشرسة - وإن كانت خفيفة الدم - لفكرة إكمال تعليمه.. وحسن يوسف كما يقدمه الفيلم نموذج لشاب شجاع ومكافح ينجح فى الانتصار على ظروفه الصعبة ويصبح بالفعل «أحسن دكتور فى البلد» ويغرق فى الفلوس والنساء والعربية البيجو ٢٠٤.. وهو لم يلجأ فى صعوده هذا إلى أية وسائل لا أخلاقية ولم يكن جباناً أو قذراً فى أى موقف من مواقف فيلم اسمه «الجبان والحب».. حتى وهو يوافق على علاقته الأولى مع زوجة أستاذه فى الكلية التى تستأجر له شقة خاصة يلتقيان فيها.. فإن هذا يبدو تصرفاً طبيعياً لا يمكن أن يرفضه شاب فى مثل ظروفه وتجربته المحدودة.. ثم عندما يرفض الاستمرار فى علاقته بزميلته اللعوب فى الكلية.. يصبح تصرفه هذا أخلاقياً تماماً فى مواجهة سلوك الفتاة المتهتك.. وعندما يقطع علاقته بمهلبية زوجة المعلم عيد ربه الحديق تاجر الخردة حفاظاً على صداقته بزوجها الطبيب.. فإنه يكون شأياً مثالياً تماماً.. فأين هو الجبن فى مثل هذا الفيلم؟.. وكيف يدن السيناريو شخصية أخلاقية ومثالية كهذه عندما يضع هذه الشتائم فى الخاتمة - التى تتركز فيها عادة حكمة الفيلم أو مضمونه النهائى - على لسان مهلبية المرأة الشبهة الضائنة «سوابق المخدرات» بحيث تبدو وكبتها تحمل رأى الفيلم فى بطله.

والمسألة ببساطة أن حسن يوسف يدخل كلية الطب، ويتخرج منها بعد أن تكون قد وقعت فى حبه نساء البلد كلها إلى حد الجنون والانتحار ولأسباب غير معروفة.. فلا أحد يدري ما هى هذه

الجانبية الخارقة التي تجعل النساء يتهافتن عليه واحدة بعد الأخرى وكأنه الرجل الوحيد في البلد؟.. إن الفيلم يصيب في هذه الحدود مجرد «غراميات طالب جامعة».. أو «كيف استطاع الدكتور مجدى بوند أن يوح نساء العالم».. وليست هناك أية أعماق أو معان أخرى وراء هذه الشخصية الغريبة سوى مجرد استعراض غزواته الجنسية مع ثلاث نساء متن فى بدابديه.. بل إن الذكّة أو الخدمة التي شربها حسن يوسف نفسه رغم أنه منتج الفيلم ومخرجه.. هى أنه كان فيه مجرد كومبارس.. فرغم أنه يظهر تقريباً فى كل لقطة فقد كان مجرد وسيلة نتعرف من خلالها على ثلاث شخصيات نسائية وقعن فى حبه وكانت هى الشخصيات الرئيسية التي لها عمق ودافع أو مبرر لسلوكها.. بينما كانت شخصيته هو نفسه أضعف الشخصيات بناء وأكثرها تسليماً وتخبلاً.. فنحن نسمعه فى البداية يشكو من احتياجاته لحنان الأم لكى نكتشف بعد قليل أن مشكلته على العكس هى حب أمه الجنونى له.. ثم تلتقطه زوجة أستاذة هند رستم من بين كل شباب الأرض لكى تحبه «زى ابنها» بينما لا سنه ولا جمالها يجعلانها أمأ له على الإطلاق.. ولكى نفاجأ بامرأة فى مثل تجربتها وخبرتها هذه تنتحر لمجرد أنه كتب لها خطابا يبدى فيه شكه فى أن لها علاقات أخرى.. ثم تتخطى علاقته مع زميلته فى الكلية (شمس البارودى) بين الحب ومجرد الرغبة الجنسية ثم القليمة التامة المفاجئة لكى تظهر فى حياته مرة أخرى فى نهاية الفيلم وبلا مناسبة أو هدف درامى واضح.. ولكى نكتشف أيضاً أنها بالصدفة تزوجت أستاذة (عمر الحريرى) بالذات الذى كان زوجها لعشيقته المنتحرة.. وفى النهاية وبالصدفة البحتة أيضاً يدعى لعلاج مهلبية (شويكار) فتقع فى حبه من أول «كشف».. بل وحتى قبل أن تراه.. وبعد أن نعرف أنها كانت مومسا محترفة ومعلمة مخدرات تزوجت عبد ربه الحق (محمد رضا) وتاب وتلم تخنه طوال عشر سنوات.. فإنها تنهار فجأة وتقطع نوبة السنوات العشر بمجرد وقوعها فى حب هذا الدكتور العجيب «مجدى بوند» وكأنه أول رجل فى حياتها.

وهكذا يحفل الفيلم بأشياء كثيرة غير منطقية ومفككة وغير مفهومة ولا يربطها رابط سوى أنها تحدث بالصدفة لرجل واحد.. واعترف مثلاً بأننى لم أفهم معنى مشهد الخاتمة الجميلة جداً والأنيقة جداً والخليعة جداً التى استأجرتها فجأة عائلة هذا الشاب الذى عمل مصبى يقال ثم مساعد دكتور بستة جنيهات فى الشهر.. فلماذا هذه الخاتمة فجأة؟ ومن أين أجهزها؟.. لمجرد أن يحدث مشهد محاولة الجنس بينها وبين الشاب الذى ترفضه الخاتمة اللعوب فى نوبة شرق غريبة أيضاً.. ولمجرد أن تكون هناك مناسبة لمشهد العادة السرية الذى يقدمه حسن يوسف المخرج والممثل بشكل ردىء.

كما اعترف بأننى لم أفهم حتى الآن - وبعد ٢٤ ساعة من التفكير - معنى مشهد القبض على محمد رضا بتهمة إحرار مخدرات.. إن شويكار زوجته تنهم أمها بأنها هى التى أخفت المخدرات فى المنزل.. كيف؟ ثم من الذى أبغ البوليس؟ وما هو الهدف الدرامى للقبض على محمد رضا أصلاً؟

إن الأسطة العديدة التي يثيرها هذا الفيلم ليس لها سوى جواب واحد... هو أن كل شيء محسوب حسابه بذكاء تجارى شديد... ولبن أندھش لو استمر عرض الفيلم مائة أسبوع.. لقد كانت عين صانعي الفيلم على الشباك وهم يكتبون كل حرف ويصورون كل لقطة.. لقد أصبحت قواعد «التوليفة» الناجحة معروفة بحيث يمكن تحقيقها بطريقة هندسية محكمة.. وأصبح معروفاً ما هو «الافنية» الذي يمكن أن يفرقع في الصالة ومتى.. وجمهور السينما المصرية أصبح كتاباً مفتوحاً يمكن قراءته بسهولة.. وإذا كان الموضوع الرئيسى فى هذا الفيلم هو شاب تنهاقت عليه النساء.. فهى مادة ناجحة جداً يمكن أن تصبغ «فرشة» مناسبة لكل ما يمكن أن يبهر الجمهور طوال ساعتين.. ويمكن بالتالى حشر مشهد الخالمة.. وحشر أغنية (لاريس بيرة).. وقعدة حشيش فى بيت محمد رضا.. ورقصة لشويكار.. وموقف يشد أنفاس الجمهور حينما يذهب محمد رضا إلى جرسونيرة صديق حسن يوسف بينما زوجته شويكار مختبئة فيها.. بحجة أنها تريد أن تعطيه «علبة عنبر» لزوم الجنس.. وهكذا يصل مستوى تملق الجمهور وإثارة غرائز إلى حد المتاجرة بالعنبر وبالريس بيرة!

وهذه الجرعات التى يمنحها الفيلم لمتفرج سينما ميامى الذى يريد أن يضحك ويصرخ وينفعل ويهتاج.. جرعات تتصاعد بنكاء شديد فيبعد أن يبدأ الفيلم معقولاً وهادئاً لتتابع قصة حسن يوسف مع هند رستم.. تبدأ جرعة الإثارة فى قصته مع شمس البارودى الطالبة الجامعية التى تصنع كل شيء من أجل الفلوس.. ثم تتوقف هذه القصة تماماً لتبدأ قصته الأكثر إثارة مع شويكار.. حيث يغرق المتفرج نهائياً فى عالم المخدرات والدعارة والخناقات الجنسية.. بحيث يخرج المتفرج وقد فقد آخر خلايا وعيه ويقطعه بحيث لا يسأل نفسه: ما الذى يريد هذا الفيلم أن يقوله؟ وما الذى استفدته فى النهاية من هذه النوشة كلها، وكيف استطاع هذا الفيلم أن يقنعنى أن كل مشاكل أبطاله وهى مشاكل مادية أساساً مرتبطة بالفقر.. تحولت هكذا ببساطة إلى مشاكل جنسية؟ وأن هى هذه العائلات المصرية التى تعيش الجنس وتنفسه كما تنفس الهواء إلى حد أن يصيب سلة يومية يتبادلها كل الناس.. وإلى حد أن تمارس شمس البارودى الطالبة الجامعية الفقيرة هذا النوع من الحياة فى بيت مصرى صميم وفى حى شعبى وعلى مرأى من أمها وأختها..؟

صحيح أن هذه الصور الاجتماعية موجودة فى حياتنا.. وصحيح أن الرواية فيها مادة جيدة بالفعل وشخصيات واقعية لو أن الفيلم تعمق ظروفها الاجتماعية - ومن أفضلها شخصية الطالبة الجامعية نفسها - بدلاً من أن يمر بها مروراً سطحياً ويستخلص منها فقط كل ما هو لاذع و«حراق» من أجل الشباب.. إن العمق الاجتماعى ليس هو النزول إلى الشارع والحقى الشعبى والبيت الفقير.. وإنما هو استخلاص النوافع والحقيقة لسقوط الناس وتبتكهم بدلاً من المتاجرة بهذا التهتك الذى يحولنا فى النهاية إلى مجموعة من المصابين بالسعار الجنسى والمخدرات..

● الإخراج: فى فيلمه الثانى كـمخرج يتقدم حسن يوسف كثيراً ويقدم مستوى أفضل بكثير من مستوى عباقرة الإخراج عندنا الذين يعملون من ثلاثين سنة.. وأتحدث هنا بالطبع عن الإخراج فى حدوده التقليدية للفيلم المصرى..

● السيناريو: يقصد التلاحم والترابط بين شخصيات الرواية وأحداثها.. بحيث يمكن تقسيمه ببساطة إلى ثلاث قصص منفصلة تقريباً لا تربطها إلا شخصية البطل.. بحيث يتخلص من هند رستم بالموت ليبدأ مع شمس البارودى.. ثم يتخلص منها فجأة «بالاختفاء» ليبدأ مع شويكار.. وهكذا.. بحيث لا يصبح البطل هو البطل فى الواقع بل النساء الثلاث اللاتي يرن من حوله.. وفي القصة الأولى مثلاً مع هند رستم تختفى تماماً شمس البارودى مع أنها زميلته فى الكلية.. بل وتختفى حياته كطالاب تماماً.. ثم تظهر شويكار فجأة وبلا مقدمات لينسى السيناريو شمس.. وفى النهاية يعجز عن جمع هذه الشخصيات مرة أخرى ويقع فى الثرثرة مما يؤدي إلى هبوط إيقاع الفيلم.. ويلعب الحوار البطولة الحقيقية للفيلم.. فهو حوار «حراق» يعرف كيف يثير المتفرج ويدغدغ حواسه طوال الوقت..

● التصوير: يقدم رمسيس مرزوق مستوى أفضل من أفلامه التجارية الأخرى ويقدر ما يسمع له هذا النوع من الأفلام.. وخصوصاً فى مشاهد النهار الخارجية.. ولكنه يسقط سقطة كبيرة فى مشهد شقة شمس وهي تقف فى الباب لتفرى حسن يوسف بقميص النوم.. كان النور قظيماً فى هذا المشهد..

● التمثيل: رغم أننى أعتقد أن حسن يوسف ممثل جيد فى حدود أنواره الشخصية التى يلعبها دائماً.. إلا أنه لم يقدم شيئاً ذا بال فى هذا الفيلم الذى يخرج نفسه.. لأن السيناريو لم يمنحه حقاً أو عمقاً.. بينما تقدم شمس البارودى أفضل شخصيات الفيلم وأفضل أنوارها.. وتقدم روزو نبيل دوراً رائعاً بالفعل بحيث تتحول إلى نجمة شباك.. إن جزءاً كبيراً من نجاح هذا الفيلم تجارياً يعود إلى روزو نبيل ويا للعجب!!

«جفت الدموع»

أن تقع مطربة في حب صحفي.. فهذه مسألة معقولة جداً يمكن أن تحدث كل يوم.. ولكن سيناريو فيلم «جفت الدموع» يحولها إلى قضية قومية.. ورغم أن السيناريو لم يحدد بالضبط الفترة التي وقعت فيها هذه الواقعة.. إلا أن من يرى الفيلم يخرج بانطباع وحيد.. هو أن مصر كلها في تلك الفترة لم يكن لديها شاغل يشغلها سوى قصة المطربة هدى نور الدين (نجاة الصغيرة) حين وقعت فجأة في حب الصحفي سامي كرم (محمود ياسين).. فالجميع يتابعون قصة الحب السرية هذه.. والجميع يراقبون مقابلات العاشقين يرصدونها أولاً بأول ويبلغون هذه الجهة أو تلك.. بل إن الفيلم يوحى بأن قصة الحب العادية قد تحولت أيضاً إلى صراع سياسي تركز في انتخابات نقابة الصحفيين.. حيث كان محمود ياسين مرشحاً ضد يوسف شعبان الذي يبادله الغداء من أول الفيلم لآخره لسبب غير مفهوم.. وإن كنا نسمع يوسف شعبان ذات مرة يقول لخصمه إنهما مختلفان في اتجاهاتهما.. ولكننا لا نعرف اتجاهات أو أفكار هذا أو ذاك.. وهل الصراع بينهما هو صراع سياسي أو مبدئي أو مجرد صراع شخصي.. بل إننا لا نعرف شيئاً على الإطلاق عن أفكار شخصيتنا الرئيسية نفسها: سامي كرم رئيس التحرير المهم جداً والخطير جداً.. الذي سمعناه في أول الفيلم يقول جملة واحدة عن ضرورة الاهتمام بمشاكل الأغلبية وليس الأقلية.. ثم اختفت ملامحه تماماً كصحفي طوال الفيلم ولم تعد المجلة التي يعمل بها سوى مجرد ديكور.. وذلك لكي يتفرغ تماماً – مثل شخصيات السينما المصرية – القصة الحب.. وكان أبطال السينما المصرية عندما يجوبون أن يأخذوا «سنة تفرغ» للحب.. يلتقون فيها بالسيدة حبيبتهن ويجرون وراءها في الجانيب أو في بعض العواصم الأوروبية.. وفي الفراش أحياناً! إن الملامح الاجتماعية بل والمهنية للبطل تختفى تماماً بمجرد أن تلتقطه السينما المصرية في حالة حب.. فلا نعود نذكر ماذا يعمل البطل بالضبط وكيف يعيش بعد أن نكون سمعنا في أول الفيلم أنه صحفي أو مهندس..

وفي «جفت الدموع» نعرف أن محمود ياسين رئيس التحرير الخطير جداً، متزوج وله طفل.. ولا يشغل السيناريو نفسه أبداً بأن يذكر لنا شيئاً عن حياته العائلية التي نراها في لقطتين فقط:

هل هو تعيش فى زواجه أو سعيد؟ هل يفتقد شيئاً فى البيت ليبحث عنه فى الخارج؟.. ورغم أننا نسمع أنه لا يحب الغناء ولا الحفلات.. فإنتا نراه يذهب إلى حفلة المطربة هدى نور الدين فجأة وكأن هذه نقطة تحول فى حياته.. لكى يجىء بعد ذلك هذا المشهد الساذج الذى تعبر به أفلامنا عن خرافة «الحب من أول نظرة»: يلتقى محمود ياسين الصحفى فى الحفلة بنجاة الصغيرة المطربة.. يصالحها.. لقطة كبيرة «كلون» لوجه كل منهما وهو ينظر للأخر فى وله وقد أحبه فجأة وبالسكينة القلبية.. بينما ترتفع موسيقى هانى منهى!

وقد يحدث الحب فى حياتنا يومياً وبهذا الشكل.. ولكن التفاصيل التى قدمها السيناريو بعد ذلك لتطور العلاقة لا يمكن أن تقنع طفلاً صغيراً بأن صحفياً كبيراً كهذا لم يدخل تجربة واحدة قبل ذلك بحيث يكتسحه هذا الحب الجارف بعد مجرد لقاءين مع مطربة.. ولا بأن مطربة مشهورة كهذه لم تحب مرة واحدة فى حياتها وليست لها أى تجارب وإنما تكتفى فقط بالإهتمام فى البروفات ثم الذهاب إلى السينما مع صديقتها.. أى أنها «من البيت للجامع».. رغم أننا فهمنا أن هناك علاقة مريبة وغير واضحة بينها وبين محمود المليجي الذى فتح لها شركة إسطوانات والذى لابد أن يكون عشيقها.. ومع ذلك فإن الفيلم يقدم لنا قصة حب بين الصحفى والمطربة كما لو كانت لتلمنين فى الثانوى.. وحتى ذلك الجزء من الفيلم كان واضحاً أن نجاة الصغيرة تريد أن تقول بالسينما عدة أشياء كان المفروض أن تتلى بها فى تصريحات صحفية.. فهى تتحدث عن الجهد الشديد الذى تبذله فى البروفات وفى البحث عن كلمات صالحة لأغانيها لكى يجىء صحفى ليهاجمها لجرد أنها رفضت أن تغنى أغنية من تأليفه.. وقد يكون هذا صحيحاً أيضاً فى حياتنا الصحفية.. ولكن نجاة الصغيرة لا تقدم فيلماً كل عشر سنوات لكى تشكر لنا ما تعانينه من مطاردات المؤلفين.. لاسيما أن الفيلم يقدم الصحفى مؤلف الأغانى (إبراهيم سغفان) بشكل كاريكاتيرى شديد المبالغة والمهانة من أجل إضحاك الصالة.. ثم يقع السيناريو فى غلطة تحويل هذه الشخصية الكوميدية إلى شخصية شريرة.. فلم يكن مقتناً أبداً ولا صحيحاً درامياً أن يتحول ممثل خفيف الدم مثل إبراهيم سغفان تحولاً مفاجئاً إلى هذا الشرير المتفرغ تماماً لمراقبة قصة الحب بين المطربة والصحفى ولكى يصبح مخلب قط فى مؤامرة ضخمة ضد هذا الحب من خصوم الصحفى والمطربة.. ولكن النكتة المضحكة بالطبع هى أن يطارد إبراهيم سغفان العاشقين حتى إلى باريس.. فهذه أول مرة أسمع فيها عن «مخابرات عاطفية» ترسل عمالها لمتابعة قصص الحب فى باريس.. ولابد أن منظمة اليونسكو شخصياً هى التى يمكن أن تتول عملياً كهذه!

وهناك عشرات الأمثلة كهذه.. تؤكد رداة السيناريو وركاكته وعجزه عن رسم الشخصيات وتبرير الأحداث ومحاولة تعميق أى شىء.. فالصحفى ساذج جداً وكأنه رأى أول امرأة فى حياته.. والمطربة مراهقة ومثالية جداً وتحب على طريقة «تحت ظلال الزينفون».. والصحفى

المنافس يوسف شعبان هو الشرير التقليدى فى السينما المصرية.. وعبد النعم إبراهيم هو «السنيذ» التقليدى صديق البطل وهو مدير تحرير مجلة خطيرة جداً لا يصنع شيئاً سوى السؤال عن رئيس التحرير وهل جاء من عند حبيبته أم لا.. والمجلة التي يعملان بها مجلة مضحكة جداً واضح أنها لا تصدر أبداً.. ومحمود المليجى يذهب لزيارة نجاة فى بيتها فيجد أنها تركت له جهاز التسجيل على الترابيزة ليسرق منه شريطاً يسجل قصة حبها.. ومصر كلها تتحدث عن قصة الحب هذه التي تتوقف بأغنية وتعود بأغنية.. ولكن لابد أن يتم جزء منها فى أوروبا من أجل أن تصور الكاميرا تلك الصور البلهاء فى باريس وأثينا.. وحلمى رفلة يقدم مشهداً لمحمود ياسين ونجاة فى مقهى فى باريس هو نفس المشهد بالضبط فى فيلمه المعروف فى نفس الوقت «حبى الأول والأخير» حيث يجلس رشدى أباطة ومحمد العربى على نفس المقهى.. وفى المشهد يقدم حلمى رفلة شخصياته فى المقدمة بالألوان ووراها باك بروجكشن (عرض خلفى) لشوارع باريس باللون الأزرق.. نفس المشهد مكرر فى الفيلم بنفس الحيلة ونفس الزوايا.. ومحدث واخذ باله.. ولكى ينتهي الفيلم فإن نجاة الصغيرة تضحي بحبها مثل «غادة الكاميليا» وتترك مصر من أجل أن ينجح حبيبها فى انتخابات نقابة الصحفيين.. والحياة الصحفية فى مصر كما يقدمها الفيلم حياة مضحكة جداً من فرط تفاهماها.. ولأن السيناريو شديد الفقر والتعاسة فإن كل شئ يبدو بطيئاً مملاً وباعثاً على التثاؤب حتى الأغاني الطويلة جداً التى لا تلتقط من بينها لحناً واحداً يشدك ويدفعك للاستيقاظ!!

محاولة لفهم فشل

فشل فيلم «هذا أحبه وهذا أريده» فشلاً عظيماً إذ لم يستمر عرضه أكثر من أربعة أسابيع وهي مسألة لم تعد تحدث الآن لأي فيلم مصرى أياً كان مستوى سفافته.. وما يثير الدهشة ليس فشل فيلم لهاني شاكر.. فهذا الفتى حظّه سيء جداً في السينما وسبق أن حقق فيلمه السابق «عاشيقين للحب» نفس القدر الرائع من الفشل.. رغم أنني مازلت أراهن على الصوت القوي والأداء الجميل لهذا الشاب.. وحتى بعد هذا الفيلم الجديد الفاشل لهاني شاكر فإنني مازلت أراهن أيضاً على صلاحيته التامة كوجه سينمائي أفضل بكثير من الكوارث ثقيلة الدم التي نراها على الشاشة كل يوم.. وفي السينما العالمية كلها ليس هناك ممثل واحد يمكن أن ينجح فيلماً.. ومارلون براندو نفسه لم يكن يكفى لينجح «الأب الروحي» لولا العوامل الأخرى التي أدت إلي نجاح الفيلم.. فما بالك بمطرب شاب يبدأ خطواته الأولى في السينما ولا يمكن أن تطالبه بإنجاح فيلم.. إن مسؤولية فشل الفيلم إذن لا تقع بالتأكيد على هاني شاكر.. خصوصاً وهو يعمل مع ثلاثة من آلهة السينما: رمسيس نجيب وإحسان عبد القويس وحسن الإمام.

وهذا ما يثير التساؤل الغريب: كيف يفشل فيلم لحسن الإمام هذا الفشل الذريع؟

والجواب مع ذلك بسيط جداً ظللنا نردده طويلاً نون أن يصنفنا أحد.. إن أفلام حسن الإمام تنجح لأنه يقدم عالماً متكاملًا يحقق لدى الجمهور احتياجات خاصة في لحظة معينة.. وعندما يحاول حسن الإمام أن يخرج من هذا العالم ليصنع شيئاً «نظيفاً» أو بالتحديد «ليس مبتذلاً» فإن الجمهور يرفضه على الفور لأنه يذهب إلى أفلام حسن الإمام وفي ذهنه تصور جاهز عما يمكن أن يراه..

وفي «هذا أحبه.. وهذا أريده» لا نجد شيئاً على الإطلاق من عالم حسن الإمام.. بل لا نجد شيئاً إطلاقاً مما يمكن أن يصنع فيلماً.. فغير معقول أن نظل سلعة كاملة نتابع مشكلة فتاة بين شاب يكلمها بالتليفون وشباب آخر يرسل لها خطابات.. إن فتاة اليوم تجاوزت هذه المشاكل الغريبة بمراحل وأصبحت تضحك عليها بالتأكيد.. وبناء السيناريو نفسه ممل وفارغ تماماً من الحدث أو الأزمة أو الموضوع.. ولذلك فهو يغطي فقره التشديد هذا بالاعتماد على الحوار الطويل

المكرر الساذج عن الروح والجسد والخيال والأمل وهو حوار يصلح لتسمعه فى الإنذاعة أو لتقرأه فى كتاب قبل النوم.. وهى صور رومانتيكية من الجيل السابق أصبح الجيل الحالى أكثر نضجاً منها بالتأكيد.. ويعد ذلك لا يمكن بالطبع لكل أغانى ورقصات حسن الإمام أن تصنع شيئاً لتمنع الكارثة التى كان ضحيتها الوجهان الشابان هانى شاكر وحمدي حافظ.. إن خبرة رمسيس نجيب فى الإنتاج إذن لا تكفى.. ورقص وغناء حسن الإمام لا يكفى.. فالسينما بالتأكيد شىء آخر كما أكد لكم المتفرج نفسه!

«أبدالن أعود»

لم يكن هناك ناس كثيرون في الصلاة رغم أنهم يقولون أن الفيلم ناجح.. كانت هناك مجموعة من ستات البيوت وأولاد البلد وبعض الفتيات لبسن أحسن ما عندهن من فساتين وسرحن شعورهن ليذهبن إلى السينما.. يستأشر قرش ونص فقط يمكن أن يقضى هؤلاء البسطاء ساعتين من الطم: أغاني ورقصات وألوان وبيوت فخمة وجناين وسيارات.. ونادية لطفي ورشدي أباطة.. وأمل بالحب والراحة من البيوت الضيقة في الحواري المزدهمة التي جاوا منها.. ساعتان بعيداً عن الهم والكتابة والخروج إلى عالم آخر.. في الصلاة محطمة الكراسي وحيث يصرخ الجميع من حولك ويدوس بائع الكازويزة على قدمك وتحدث أشياء غريبة في الظلام.. يمكن أن تجد الجمهور الحقيقي للأفلام.. هنا فقط يمكن أن تفهم الفيلم من خلال جمهوره الذين يصنعون نجاحه أو فشله.. هنا يمكن أن تفهم كل شيء.. وليس من خلال النقاد وصانعي النظريات الذين يقولون كلاماً كثيراً غير مفهوم من مكاتبهم المكيفة.. إن الناس هم الذين يصنعون أفلامهم.. وإلى حد ما يمكن للأفلام أحياناً أن تصنع الناس..

في البداية كانت هناك جامعة تحتفل بوداع أستاذها الذي قرر تركها ليعمل بالتجارة.. رشدي أباطة رجل عاقل جداً طبعاً في هذا الموقف.. في المدرج هناك زوجته الجميلة نادية لطفي وبخالها التقليدي عماد حمدي وابنها الطفل.. والكل سعداء جداً والحمد لله.. ويطول المشهد جداً في الخطب المكررة.. ولكن غير معقول أن يصيبك الملل من أول الفيلم.. مازالت أمامك ساعتان ويجب أن تربط الحزام وتتوقف عن التدخين.. في اللقطة التالية مباشرة نذهب إلى الفيللا بإيها ذات السقف الهرمي كبيوت أوروبا وتلك الحديقة الدائرية التي تدخلها السيارة من ناحية وتخرج من الناحية الأخرى.. إنهم يصورون كل الأفلام في هذه الفيللا واسمها «فيللا هانو» فيما أعتقد.. العيلة سعيدة جداً والحمد لله لأنها غنية جداً.. وعندهم خادم - محمد نجم - المفروض أنه أهبل لأن المفروض أن يضحكنا.. اللقطة التالية مباشرة في إسكتلندية.. أجساد عظيمة جداً في المايوهات.. والأسرة السعيدة على البلاج.. مستوى تنفيذ المخرج للقطات واختياره لزوايا الكاميرا وحركة الممثلين مستوى بدائى طبعاً.. ولكن لا أحد يشغل نفسه بهذه المسائل غير ناقد سخيف يتدخل بين المخرج وجمهوره الذي يفهم جيداً.. المشهد التقليدي في كل بلاجات السينما المصرية:

الدكتور أحمد (رشدى أباطة) يدهن جسد زوجته بالزيت.. سعاد (صفية العمرى) جالسة على نفس البلاج مع صديقتها هالة الشواربى والكاميرا تختار الزاوية جيداً هذه المرة بحيث تكشف عن الساق البيضاء الموضوعة فى ميزانين دقيق جداً على الساق الأخرى.. تلمع سعاد رشدى أباطة فتستيقظ حاستها الجنسية على الفور.. تقول لصديقتها: ياختى عليه.. شافيه عينيه.. شفافيه.. جسمه اللين.. متهيألى لو حضنى حنوب بين أيديه.. أنا أنقل هذا الكلام بالحرف علي أوراقي فى الصفوف الامامية من ظلام الصالة.. هالة الشواربى تقول لصديقتها سعاد: حلال عليكى.. عيني عليكى باردة.. ابتدى انتى الشغل بس.. نكون طبعاً قد فهمنا نوع (الشغل) الذى تمارسه الصديقتان.. وهو ما يفسر مستوى الشقة التى تسكنها ومستوى الملابس.. رغم أن الفيلم بعد ذلك يتذكر أنه لابد من البحث عن مهنة شريفة لسعاد فيقول أنها تعمل فى العلاقات العامة فى الشيراتون.. ولكننا لا نقتنع طبعاً..

● حتى هذا الجزء من الفيلم نكون قد لاحظنا أن تركيب الحوار على شفاه الممثلين غير مطابق (دى سينكرون) وأن الممثلين قالوا أثناء الدوبلاج كلاماً مختلفاً عما قالوه أثناء التصوير.. لا يهم.. المهم أن نبداً الحنوتة.. لكى يكون هناك سبب لتعرف سعاد بعائلة رشدى أباطة.. يوشك ابنه على الفرق فتنقذه سعاد.. نلاحظ أن صفية العمرى جالسة على الشاطئ وتحرك نراعيها فى محاولة من المخرج لإقناعنا بأنها تركب قارباً وتسرع فى الماء لإنقاذ الطفل.. والحيلة مكشوفة جداً ومضجلة ولكن المخرج لا يريد أن يصور فى الماء.. طبعاً تصرخ نادية لطفي: ابنى.. ابنى.. وتتعرف سعاد على العيلة التى تعزمها على مشاء فى فندق فلسطين لكى تكون هناك فرصة لرقصة بطن على الموسيقى البلدى جداً والمستهلكة فى كل أفلامنا والتي تشبه الموسيقى التى تدور طول النهار فى محلات عصير القصب.. ورغم أنها موسيقى منحلة جداً إلا أنها كافية لجعل جمهور الصالة يصفق معها على الواحدة والراقصة تكشف عن لحم صدرها العارى والكاميرا تستقر على بطنها وعلى مؤخرتها تماماً كما كان يحدث فى أفلام الأربعينيات.. نكتشف أن حفلة فندق فلسطين هى عيد ميلاد سعاد.. أعياد الميلاد جاهزة دائماً فى السينما المصرية.. تورتة وشموع وضحكات ثم رقصة أخرى صعيدية هذه المرة.. الفيلم يريد أن يتاجر فى أكبر كمية من اللحم الأبيض ويبحث عن أى فرصة.. نسمع صفية العمرى تصف عماد حمدي بأنه: مختار بيه الصحفي العظيم الذى كل الناس بتحبه وتقدره.. الصحفيون موضه الآن فى كل الأفلام.. ولست أدري أين هذا «الصحفى العظيم الذى يحبه كل الناس» فى الواقع.. نلاحظ أيضاً أن الحوار طويل جداً وغبى ولكنه ممطوط من أجل أن يصبح الفيلم ٢٤ كيلو.. لأن الناس الآن تدخل الأفلام بالوزن.. حاول أيضاً أن تتأمل الكومبارس الذين يظهرون دائماً فى كل الحفلات ليرقصوا رقصات بلهاء ويمسكوا أكواباً فارغة ليقفوا خلف البطل والبطلة ويقولوا كلاماً غير مسموع.. المفروض أنهم أولاد نوات ولكنك ستلاحظ أنهم جميعاً بوهجية أو هريانيين من تخشبية قسم عابدين..

تصور نفس الوجوه الصغراء بنفس البذل والغساتين الجريانة هم أولاد النوات فى كل الأفلام الذين لا يقترب منهم النجوم ولا يحدوثونهم أبداً باعتبارهم جرابيع مع أن المفروض أنهم أصنفاؤهم.. هل لاحظت أيضاً كيف يرقص هؤلاء الكومبارس الرقصات الأفرنجي؟

● فى حديقة القصر الفخمة تجلس الأسرة السعيدة وال خادم محمد نجم يشوى «فراخ» على النار.. ولأن محمد نجم ممثل كوميدى فلا بد أن يحرق الفراخ.. يقول رشدى أباطة (الدكتور أحمد) حبيب لك فراخ غيرها يا سعاد.. واضح أنه ليست هناك إطلاقاً مشكلة وقوف فى طابور الجمعية.. التمهيد الطبيعى لوقوع الدكتور أحمد فى حب سعاد هو أن تتظاهر بأن ساقها تؤلمها.. فتجلس بالمبايره ليدلك لها فخذيها العارى والكاميرا تتابع أصابعه من أسفل إلى أعلى وهى تتأوه حوالى ثلاث دقائق بصوت خافت يثير جنون عدد من الشباب فى نهاية الصلاة.. فيصرخون وهم يدقون الأرض بأقدامهم ويقولون كلاماً لا أستطيع تكراره لكيلا أسجن.. بعد ذلك تذهب إلى الشقة التى تسكنها مع صديقتها هالة الشواربى التى تقول لرجل فى التلفون: أنت كل نكتك بالشكل ده؟ ويصبح واضحاً جداً نوع النكت.. ونوع المهنة التى تحترفها الانستان..

هنا يكون قد جاء الوقت لأغنية.. محمد نجم.. يركب دراجة وسط معالم الإسكندرية السياحية الملونة ويعنى وهو ياكل الورد كما كان يفعل إسماعيل يس من ثلاثين سنة.. تغنى صفية العمرى أيضاً وترقص.. والولد الصغير.. ونادية لطفي وزوجها رشدى أباطة.. وتقفز الكاميرا فى نفس الأغنية من مكان إلى مكان وتتغير الملابس فى لمح البصر.. ويبنو الجميع سعادة بشكل أبه وغير مفهوم.. لكن المشكلة التقنية التى لم يحاول المخرج حسن رمزى أن يحلها هى إننا سمعنا ناساً يرون على الأغنية نون أن يكونوا موجودين فى الكادر.. مش مهم.. صفية العمرى مازالت تحاول باستماتة أن ترقص.. ومحمد نجم مازال يغنى بخلاعة ويقول أشياء مثل: «أركب الهوا...!!» بينما تغنى صفية: «أنا حبيت أبوى هدى وعصام.. أخلص حب وأقوى غرام..» هنا تحس أنك أمام فيلم هندى.. وأن الناس هنا سعداء جداً كما هم فى الهند ويفنون فى الشوارع وفى الجنائن من فرط الانبساط.. شعوب ظريفة جداً!

● كاتما قال المخرج فجأة: كفاية كده على إسكندرية.. فعاد الجميع من المصيف إلى القاهرة.. أول شىء حدث بعد العودة عيد ميلاد الطفل عصام.. نصف أفلامنا بالضبط أعياد ميلاد.. الفتاة اللعوب سعاد مازالت تنصب شباكها حول الدكتور أحمد.. تتظاهر بالإغماء.. الدكتور يقول لابنته.. هات الكولونيا من فوق.. «فوق» هذه معناها أن فيه «تحت».. لأن الفيلما طبعاً من بورين.. جرسون سينما ريفولى يحوم حولى عندما رانى أكتب فى الظلام أحس أنني جاسوس.. وأشعل البطارية فى وجهى ثم لم يجد شيئاً يبلغ عنه فأنصرف.. على الشاشة يظهر أحياناً عماد حمدي ليقول كلمتين ويمشى.. صلاح نظمي أيضاً كل مهمته أن يجلس مع رشدى أباطة ليشعل سيجارة ويقول: انت غلطان يا أحمد.. ظل يقولها طول الفيلم وأشعل نحو مائة سيجارة نون أن يعدل

أحمد عن خطئه.. شخصيات زائدة عن الحاجة وكاميرا كسيحة تتحرك بالعافية أولاً تتحرك على الاطلاق.. حرام طبعاً أن تحاسب التصوير على شيء في فيلم كهذا.. نادية لطفي تغير باروكاتها باستمرار نون أن تجد شيئاً آخر تصنعه في فيلم لا يليق أبداً بممثلة لعبت «المومياء» وقاع المدينة.. أحسست بالاختناق.. فكرت أن أشعل سيجارة ولكني خفت من عسكري السجائر الذي يتمشى بين الصفوف.. نظرت خلفي فرأيت الصالة كلها معبقة بالدخان.. أشعلت سيجارتي ونظر لي العسكري ببلاهة واستند على الحائط ووقف يتابع الفيلم.. العودة إلى لقطة مكبرة (كلوز) لسيقان سعاد البيضاء.. رشدي أباطة أيضاً يشرب سيجارة.. صلاح نظمي يقول له شيئاً جديداً هذه المرة: انت بتلعب بالنار يا أحمد.. واضح أن هناك مشكلة الآن.. الدكتور أحمد وقع في حب سعاد رغم أنه يحب زوجته وطفله وسعيد جداً معهما.. مشكلة خطيرة فعلاً يقدم لها عماد حمدي تفسيراً فلسفياً عبقرياً: «الرجالة من سن أربعين لخمسين ييمروا بالمرأقة الثانية».. لكن الزوجة الملائكية «مش وأخدة خواتة».. إنها تلعب الطولة في حديقة الفيلا في سعادة قصوى.. الإيقاع بطيء جداً ولا شيء يتحرك أمامك والتكيف عطلان وعرقك يشر.. فكرت أن أخلع قميصي وأخرج عارياً إلى الشارع لأتنفس.. تذكرت أن مهنتي هي بالضبط أن أحتمل هذه الأفلام للنهاية وأكون آخر من يخرج.. كيف وافق كمال أبو العلا على عمل مونتاغ هذا الفيلم.. ولماذا لم يلق ست بكرات على الأقل في صندوق «الشبهات»؟ سعاد تلقي بصديقتها ألفت (هالة الشواربي) في الشيراتون والتي تخبرها بهذا الخبر الذي جاء على وكالة رويترز: منحت عازم الشلة كلها عنده في العزبة يوم الجمعة.. مثل عادة الكاميليا تقول سعاد بلهجة مأساوية: أنا حبيت أحمد يا ألفت.. اللعبة اللي ابتديتها انتقلت لجد.. يسير الناس كثيراً في صالة السينما ويروحون ويجيئون ويحدثون بعضهم ويعقدون صفقات.. لا تدري ما الذي يفعلونه بالضبط.. ولكن أشياء غريبة تحدث طوال العرض.. لن اندهش لو رأيت ترامواي ١٧ يمشي في الصالة.. الآن هناك مشكلة حب وعذاب بين سعاد والدكتور أحمد.. تقول له: انت صديق لأعز صديقة لي.. تكتب له خطاباً: «أتوسل إليك أن تتساقى.. وسأبذل جهدي أن انساك.. وسأرجو الله أن يساعني على ذلك»..

● وكان المخرج يقول: كفاية كده على مصر.. نروح بقى لبنان.. صفية العمري تقرر الهرب من حبيها إلى لبنان.. بشيء كالسحر يلحق بها رشدي أباطة ولا يدري أحد كيف عرف عنوانها في ثوان.. الصيحة التقليدية.. أحمد.. وتبدأ موسيقى السعادة.. وتنزل فوراً من الفندق لتحضن أحمد.. ويلا كلمة واحدة ترقص وتغنى على الفور وكأَنَّها كانت مستعدة بالحن: «بالحُسن يا أجمل أيامي.. ياللي مابتنجيش غير في منامي».. جولة سياحية في لبنان مع الأغنية التي تتغير فيها الملابس من لقطة إلى لقطة في نفس المشهد.. ومثل الأغنية الأولى تنور سعاد حول الشجر وحول حبيبها أحمد ويرد عليها كورس غير موجود في الكادر.. لأن المخرج بعد أن سجل الأغنية بالكورس في القاهرة استخسر أن يصورهم في لبنان على سبيل الوفر.. بعد أن أخذتنا الكاميرا

إلى الجبل والتلفريك وصخرة الروشة يجلس رشدي أباطة بالجلابية البلدى على الأرض ويرص زجاجات الخمر على المائدة ثم يضع اسطوانة على البيك اب.. أراهن أنا بيني وبين نفسي على أننا سنستمع موسيقى محلات عصير القصب التي تجعل الجمهور يصفق على الواحدة.. وأن صنية العمرى سترقص.. يحدث هذا بالضبط يصب أحمد الخمر ويقبل سعاد.. صاح متفرج بأعلى صوته: يا رب! ضجت الصالة بالضحك.. يربط أحمد وسط سعاد وتبدأ الرقص.. يصفق الجمهور على الواحدة.. أحمد يقبل مؤخرة سعاد.. حالة هياج جنسى شديد فى الصالة.. يرقص رشدي أباطة فيزداد الهياج.. نفس المشهد بحذافيره قدمه رشدي أباطة فى فيلم «العاطفة والجسد» من إخراج حسن رمزي أيضاً ولكن مع نجلاء فتحي «أقول لكم ماذا سيحدث بعد هذا المقال: حسن رمزي رئيس غرفة صناعة السينما سيرسل خطاب احتجاج يتهمني فيه بتخريب صناعة السينما الوطنية».. الدكتور أحمد يميل بجسده فوق سعاد.. صفارة عالية من متفرج خلفي.. وحركات سرية متشنجة من متفرج قابع فى الصقوف الامامية.. أحمد وسعاد يعودان للقاهرة.. يصبحها خلصة إلى الإسكندرية.. المايوهات والرقص مرة أخرى.. سعاد تحس بدوخة، الدكتور يقول لأحمد: مبروك ولّى العهد!.. سعاد حزينة ولكن أحمد مصمم على الزواج: ربنا عمل كده عشان يربطنا أكثر بيععض.. الزوجة نادية لطفى مازالت آخر من يعلم.. تخرج من الحمام نظيفة و«متوضئة» وتستلقي فى السرير بجوار زوجها أحمد فى دعوة صريحة ولكنه يعتذر بأنه تعبان من السفر.. فى الصباح يقرر الاعتراف لزوجته:

- انتى طبعاً عارفة إن الإنسان مسير مش مضير.. أنا بحب واحدة ثانية يا هدى!.. ترتفع الموسيقى: طام.. طام.. تذهب الزوجة لمعانة صديقتها بمنتهى الأدب.. تعتذر العشيقة بابب أيضاً:

- غصب عني.. الظروف هي اللي خلقتنا نحب راجل واحد احنا الاتنين.. امرأة بعلاية لف تنور فى الصالة كأنما تبحث عن شيء.. عندما تجدني أكتب تندesh قليلاً ثم تحس أنني لا أصلح.. لأن الفيلم لايد أن ينهى مشكلته حلأ أخلاقياً يرقص فيه الرذيلة لينتصر الخير فإن سعاد تسقط فجأة من السلم لتفقد الجنين.. وتسوء حالة سعاد جداً بعد أن استيقظ ضميرها فجأة وتحاول إلى ملاك عاشق.. لكنها فى حفلة غريبة تسكر وتغنى وسط الشلة: املاي الكاس املاء تاني.. تلقى الى قلبى على لسانى.. اشرب ويايا.. الدنيا رواية.. بصراحة كده مش عاجبانى!..».

نادية لطفى قررت أخيراً أن تثور.. تهجر زوجها وترفض مقابلته.. تقرر السفر إلى أوروبا مع ابنها.. فى المطار يحدث الشيء الذى لايد أن نتوقعه.. يلحق بها الجميع.. ويرجوها الدكتور أحمد أن تعود له فقد تاب.. تؤكد لها سعاد نفسها أنها تتنازل لها عن زوجها.. الجميع تابوا فجأة.. تقرر نادية لطفى أن تعود على عكس عنوان الفيلم.. لكن أقرر أنا أن لا أعود.. إلى سينما ريفولى!

«الكذاب».. رؤية سياسية

إذا كان أى فيلم يكتسب قيمته أساساً من القضية التي يثيرها بالنسبة لمجتمعه فى لحظة تاريخية معينة.. وبون فصل قيمة هذه القضية عن الأسلوب الذى يطرحها فنان الفيلم به.. فإن الانطباع الأول الذى نخرج به من آخر أفلام صلاح أبو سيف «الكذاب» هو أنه فيلم جيد.. دون أن يصبح هذا تقييماً مطلقاً بالطبع.. بل مع ضرورة وضع الفيلم فى إطار ما وصلت السينما المصرية الآن.. ثم فى إطار ما وصلت إليه سينما صلاح أبو سيف نفسها فى المرحلة الأخيرة.. وفى هذه الحدود كلها نتكشف لنا أوجه جودة فيلم «الكذاب» كما نتكشف لنا نقاط الضعف.. إن صلاح أبو سيف يعود فيذكرنا فى هذا الفيلم ببعض ملامحه القديمة فى أفضل أفلامه التي عبر بها عن رؤيته النقدية للواقع المصرى.. ولقد كانت القيمة الأساسية لسينما صلاح أبو سيف دائماً هى انشغالها بقضايا الواقع المصرى.. أيا كان مدى توفيقها فنياً فى صياغة هذا الواقع سينمائياً.. وهو ما نلمسه اليوم فى «الكذاب» الذى يطرح إحدى أخطر مشكلاتنا الاجتماعية الآن.. وهى انحراف بعض إدارى القطاع العام بالمرافق التي يديرونها عن الوظيفة الحقيقية لهذه المرافق كأدوات للإنتاج من أجل الجماهير الفقيرة.. وتحويلها إلى أنوات استغلال لهذه الجماهير والإمعان فى إفقارها من أجل مزيد من الثروات المنهوية لهذه القطاعات المحدودة المتسلطة على قمة الإدارة.. بحيث لا تصبح المسألة مجرد انحراف فى هذا المصنع أو ذاك.. بل تكتسب خطورتها الحقيقية ضمن عمليات التخريب المتعمدة لفكرة القطاع العام نفسه ويهدف ضرب وتزييف التجربة الاشتراكية أساساً.. وهو ما حدث بالضبط فى كل التطبيقات الاشتراكية فى بلدنا فى الحقبة الأخيرة والتي فرغت الاشتراكية من محتواها ومن شكلها معاً.. ولست أدرى إذا كان صلاح أبو سيف يقصد ذلك فى فيلمه أم لا فليست أملك أن أتحدث باسمه.. ولكن تصعيد الحالة التي قدمها فى «الكذاب» - وهى انحراف مدير أحد مصانع النسيج (جميل راتب) وتسليمه للإنتاج الشعبى الرخيص لمصنعه إلى كبار تجار القطاع الرخيص لتحويله إلى أقمشة غالية الثمن تستأثر بها الطبقات القادرة - لابد أن يصل بنا التصعيد السياسى لهذه الحالة أو الواقعة الإجرامية إلى نتيجة منطقية واضحة: هى أن الاشتراكية لا يمكن أن يطبقها مديرون

وتكنوقراطيون بورجوازيون.. وإن هذا بالتحديد هو ما ضرب تجربة القطاع العام وابتست فكرة القطاع العام في ذاتها.. فإذا أضفنا إلى ذلك ما أشار إليه الفيلم بوضوح من تجريب الإدارة الفاسدة لأخلاقيات الطبقة العاملة نفسها.. وتحويل العمال - بالضغط المعيشي أو الإغراء بالمناصب - إلى أنوات للتستمر على الجرائم التي توجه لهم أساساً باعتبار انتمائهم للطبقات الكالحة التي يقع عليها الاستغلال في النهاية.. أدركنا أن فيلم «الكذاب» - سواء أدرك صانعوه ذلك أو لم يدركوه - يطرح قضية سياسية خطيرة في المقام الأول.. ويطرحها بجرأة ووعي أيضاً..

● إن الموضوع الأساسي لهذا الفيلم في تقديري الخاص هو أزمة العاملين (حمدي أحمد ومدحت مرسى) وأحدهما عامل والآخر أمين مخزن بالتحديد.. أمام المؤامرات المخبوكة لمدير المصنع الذي ورطهما بخبرته المخيفة في جريمته الشخصية.. وخطورة الأمر أن الاثنين يمثلان العمال في مجلس إدارة المصنع.. أى أنهما لابد أن يكونا من العناصر القيادية للعمال وإلا لما تم انتخابهما لعضوية المجلس.. وهكذا يمكن تخريب حقوق العمال النقابية والديمقراطية.. ويمكن عزل قيادات عمال المصنع عن قاعدتها كما حدث بالفعل في الفيلم.. وإن كانت أحد عناصر الوعي في السيناريو أنه لم يرجع انحراف العاملين عن دورهما القيادي إلى فسادهما الشخصى.. وإنما أكد بوضوح تعرضهما لضغوط معيشية ومهنية عديدة لابد أن تؤدي بهما إلى الجبن وفقدان القدرة على المبادرة.. لا سيما أنهما يملكان كل أسباب ضعفهما وخوانتهما الداخلي من البداية بحيث يمكن ضربهما بسهولة.. فإذا استطاع مدير المصنع بوسائله الخاصة أن يسرق الشريط الذي صرحا فيه بكل شيء للصحفي.. يكملان هما المؤامرة بإنكار أقوالهما.. ولكن لأنهما ليسا عنصرين فاسدين بالطبيعة فإن أزمتهما النفسية تتضح من أول الفيلم.. خصوصاً لدى العامل (حمدي أحمد) الذي يكتسب نقاء الطبقة العاملة وإحساسها الفطري بالخاطيء والصحيح.. ولذلك فإن تمزقه يبدو أكبر ورغبته في تفجير الحقيقة ومحاولته لكاشفة زملائه العمال لا تتوقف رغم ازدرائهم له.. بينما يبدو أمين المخزن (مدحت مرسى) أقل تمزقاً بل وأكثر ميلاً للاستمرار في المؤامرة من أجل حماية نفسه فقط إلى حد التورط في محاولة قتل الصحفي.. لأن أمين المخزن موظف وليس عاملاً.. فهو يحمل أخلاقيات «الافتدى» وجبنه وأنانيته ورغبته في حماية «مكاسبه» الشخصية المظهرية كواحد من قاع الإدارة على أى حال..

● وفي مواجهة الانحراف تقف الصحافة حسب «الكليشه» الشائع.. ونجد أنفسنا مرة أخرى أمام هذا الصحفي المثالي الذي يتصدى لكل صور الفساد من تهريب الأقمشة إلى الأفلام الرديئة.. وهى شخصية نمطية مرجودة فقط في أفلامنا.. فليس هناك هذا الصحفي الذي «يحترف» الثورة علي الفساد بلا هوادة والذي لا يلين ولا يخطئ أبداً..

وفي حالة وجوده فهو لا يمكن أن يكون كاتب تحقيقات مثيرة عن انحرافات المصانع وناقداً سينمائياً في الوقت نفسه.. وهذا ما كان يجب أن يدركه كاتب السيناريو صالح مرسى وهو

صحفى أساساً.. ولكنه أراد بمشهد الجدل العنيف بين الصحفى و«مخرج الروائع» أن يضيف بعداً نقدياً جيداً لفيلمه حين يقضح الدور الذى تلعبه السينما التجارية الرديئة فى تخدير الناس والهائهم عن واقعهم.. فهناك ربط لاشك فيه بين سيادة قيم السينما المنحطة.. وسيادة قيم الإنحراف والسرقة والفساد فى المصنع فى ظرف موضوعى واحد.. فالعمليتان - فى السينما وفى المصنع - هما نوع واحد من سرقة الجماهير وخداعها وإن اختلفت الأدوات.. بل إن مشهداً حوارياً لاحقاً يشترك فيه سيد زيان وفايز حلاوة يشير بعد ذلك بوضوح إلى العلاقة بين الخمر والحشيش والأفلام الرديئة كتلاتة أنواع من المخدرات التي يهرب إليها الناس من واقعهم.. وقد لا يكون هذا الكلام اكتشافاً.. وقد يكون من السهل أن يكتبه النقاد كل يوم على الورق.. ولكن قيمته الجريئة هنا أنه يجئ هذه المرة من السينما المصرية نفسها.. أى أن نقد السينما وقضح وتثقيفها التخديرية يجئ من داخلها.. ومن خلال نجوم تصل كلماتهم بالفعل إلى الجماهير البسيطة - التي هى جماهير السينما الرديئة نفسها - بأفضل وأبسط مما تصلهم كل كلمات النقاد التي لا يقرأونها أصلاً.. وهذه إضافة جديدة لاشك فيها لصالح صلاح أبو سيف..

● وإذا تفاوضنا عن شخصية الصحفى الشريف (محمود ياسين) النمطية والمبالغ فى مثاليته.. فلإننا نجد أنفسنا أمام شخصية من الواقع الصحفى بالفعل هى شخصية رئيس التحرير (سعيد عبد الغنى).. فنكتشف أولاً العلاقة الوثيقة بينه وبين مدير المصنع كزملاء دراسة.. وأن الاثنين يربطهما فى الواقع انتماء طبقي واحد.. ولهذا فسرعان ما يخضع رئيس التحرير لرغبات أو تهديدات صديقه القديم.. وحتى عندما يعود رئيس التحرير ويقرر تقجير قضية المصنع من جديد ويرفض نشر تكتيب المدير ويطلب نشر الحلقة الرابعة.. فإنه لا يفعل ذلك إلا بدافع من الدفاع الشخصى عندما يعلم أن المدير رفع قضية على الجريدة.. وربما أيضاً بدافع من البحث عن مادة للإثارة الصحفية.. وهذا تحليل صحيح لواقع القضايا الصحفية المثيرة التي تنتقد بها بعض الصحف أوجه الخلل هنا أو هناك.. لا بدافع من إرادة التغيير فى الواقع بل لمجرد الإثارة المظهرية فى الغالب..

● ولكن بدلا من أن يقيم السيناريو بناءه الرئيسى على هذه القضية - الإنحراف فى المصنع وأزمة العاملين وموقف الصحفى - فإنه يقلب الموازين ليجعل من هذا الخطيب جيدا شيناً باهتاً فى خلفية الحدث الفرعى الذى لا يلبث أن يدفعه إلى المقدمة ليختل البناء كله.. ولو أن الفيلم ركز على موضوعه الحقيقى وعمقه لكان فيلماً سياسياً جيداً بكل المقاييس.. ولكن الذى حدث أنه قلب الموازين كلها ليندفع بقصة الصحفى الذى تنكر فى زى قهوجى إلى المقدمة.. ليس فقط لتحل معظم مساحة الفيلم وإنما لتدفع أيضاً بقضية الإنحراف فى المصنع إلى هامش الأحداث.. إننا بعد الثلث الأول الجيد والشديد الحبكة سرعان ما نضيع مع الصحفى فى الحى الشعبى.. لتستهلكنا بعد ذلك كل المؤثرات والمشهيات التقليدية التي لابد أن يغرى بها الحى الشعبى كما

تقدمه السينما المصرية: القهوجى والعجلاى وبائعة البلبلة الحسناء والمخير والأبله..

إن رغبة الفيلم فى توظيف كل شىء من أجل النجم.. دفعت العمل كله فى اتجاه خاطئ.. هو تقديم محمود ياسين لأول مرة فى دور قهوجى.. ولأشك أن هذا ما كان يسيطر على صانعى الفيلم وهم يركزون كل جهدهم فى تقديم هذا «الاكتشاف».. أن يلبس محمود ياسين جلباباً وطاقيّة ويحمل صينية قهوة ويرطن بلغة «المطمن».. لقد وضع الفيلم رصيده كله فى هذه اللعبة الجديدة مع أنه كان يملك غيرها رصييداً أفضل..

● ومع ذلك فليس مفهوماً بالضبط لماذا قرر الصحفى فجأة أن يتحول إلى قهوجى بعد استقالته من الجريدة.. قد يقال إنه أراد أن يتنكر فى شخصيته الجديدة ليصل إلى الحقيقة من العالمين اللذين خذلاه وأنكرأ أقوالهما.. ولكن السيناريو لم يستطع أن يقتنع بشىء واحد فى هذه القصة المفتعلة.. فقد رأينا الصحفى يسير مع زميله (سمير غانم) ليصل بالصدفة إلى الحى الشعبى ويتذكر أنه التقى بالعمل هنا لأول مرة.. وهى مسألة خاطئة صحفياً.. لأن من الطبيعى أن يلتقى الصحفى به لأول مرة فى المصنع الذى أجرى تحقيقه فيه.. وحتى حين جلس الصحفى على المقهى فقد افتعل السيناريو موقفاً لا معقولاً يبرر به تحول الصحفى إلى قهوجى.. فصاحب المقهى بالصدفة لا يجد عاملاً فيعرض على الصحفى العمل فيوافق على الفور.. ويسلوب بقلب عليه الطابع الكوميدى المبالغ فيه وعلى حساب أى منطق عاقل..

ورغم أن شخصية القهوجى كما يلعبها محمود ياسين لا يمكن أن نتقن أحداً.. بل تظل شخصية سينمائية مصنوعة ومتكلفة مائة فى المائة سواء فى ملامحها الشكلية أو السلوكية.. خصوصاً مع مبالغة المؤلف فى إسباغ الطابع «البلدى» عليه إلى حد وضع عبارات حوار غريبة وطمأننة على لسانه يكاد يتحول بها إلى «مداح» أو شاعر على رباية بصوغ كلمات منحوتة بعناية وعبارات مركبة يطلق بها «كما كينة كلام» لا تتوقف عن العمل ولابد أن تثير دهشة الجميع بدلاً من أن تتطلى عليهم كما هو المفروض فى صحفى يتنكر ليصل إلى حقيقة ما.. إن القهوجى بدلاً من ذلك - وبالحوار الذى كتب له والسلوك الأملج والأداء المبالغ فيه لمحمود ياسين - يكاد يصيح فى أهل الحى: أنا رجل مريب جئت هنا لسبب غامض.. فاحذروني! وقد يكون هذا هو التبرير الوحيد لأن يتفرغ المخبر للملاحقة لاحظ أولاً أن هذا المخبر مقيم دائماً بجانب بائنة الطوى التى يحبها وكأنه لا يمارس عمله أبداً - فليس هناك سبب مقنع آخر لكى يشك فيه المخبر ويتفرغ له بهذا الشكل إلى حد إبلاغ الضابط بأخباره أولاً بقول.. والغريب بعد ذلك أن يقبض عليه بالفعل للشك فى كونه محتالاً خطيراً.. وبعد دخوله حجرة الضابط يخرج منها ببساطة شديدة نون أن يفسر لنا السيناريو هذا اللغز.. فكيف لم يكتشف البوليس شخصيته الحقيقية؟ وهل أفرج عنه الضابط باعتباره محمود الصحفى أم إبراهيم القهوجى؟

ولكن يعود التساؤل الرئيسى الأهم: لماذا تنكر الصحفى فى زى قهوجى؟ إننا لم نره يصنع

شيئاً لمتابعة تحقيق موضوع العاملين إلا بمجرد الدوران حولهما باستمرار واختلاق بعض الحجج لحمل ابن أحدهما مثلاً إلى منزل أبيه.. فكيف كان يمكن أن يصل إلى شيء بمجرد العمل في القهى والاستغراق في كل العلاقات الجانبية الأخرى في الحى الشعبى وأهمها علاقته ببيانة الحلوى (شويكار) التى تنبو بملابسها المكشوفة وزينتها الفاقعة غريبة تماماً على مثل هذا الحى والذى كان واضحاً أن شخصيتها محشورة حشراً لأسباب تجارية.. فضلاً عن أن علاقة الصحفى بها كانت وظلت علاقة غامضة.. فهل أحبها بالفعل أم كان يستخدمها فقط كجزء من خطته..؟ إن كل ما حدث يؤكد أنه أحبها.. فماذا كان موقفه إن من خطيبته طالبة الطب (ميرفت أمين) التى رأيناه في البداية غارقاً فى حبها إلى حد تقبيلها عشر قبيلات فى مشهد واحد؟ كيف ألغاهما من حياته مرة واحدة رغم ملاحظتها الدائمة له.. ورغم أن الصدفة العبقريّة شاعت لها أن تسكن فوق نفس القهوة التى يعمل بها.. وبنو أن يعرف هو من قبل أين تسكن حبيبته: فى السيدة أم فى الزمالك؟ وبنو أن يكشف الفيلم عن سبب واحد يدفع طالبة محبة مثقفة كهذه للكذب على حبيبها الصحفى والزعم بأنها تسكن فى الزمالك.. مع أن تكوين شخصية الصحفى نفسه لا توحى برفضه لفتاة تسكن فى السيدة.. إن بناء شخصية ميرفت أمين فى السيناريو جعلها أضعف شخصيات الفيلم على الإطلاق وأكثرها تسليحاً.. مثلها مثل معظم الشخصيات الثانوية الأخرى - وخصوصاً فى الحى الشعبى - التى كان واضحاً أن المقصود بها مجرد تحقيق النجاح التجارى.. وهو نفس المقصود برسم شخصية الصحفى سمير غانم بشكل يجعله بهولانا أكثر منه صحفياً ويهدف الإضحاك الذى حققه بنجاح كبير بالفعل.. وكلها أهداف مشروعة على أى حال فى ظروف السينما المصرية الحالية ومادامت لم تخل بأفكار الفيلم الأساسية ولم تصل إلى حد الابتذال وإن كانت وصلت إلى حد الافتعال!

أما الشخصية الجيدة التى لم توظف توظيفاً إيجابياً فهي شخصية الأبله التى لعبها على الشريف باقتدار كبير يؤكد امتياز هذا الممثل الموهوب.. ولكن يبدو أن المخرج وكتّاب السيناريو لم يعرفا كيف يستخدمانها استخداماً أكثر إيجابية وعمقاً بحيث كانت تظهر وتختفى على هامش الأحداث وبلا منطق درامى محدد..

وبينما تلعب مديحة كامل أفضل أنوارها على الإطلاق فإن السيناريو بعد أن يمهّد لها جيداً فى ثلثه الأول يتجاهلها تماماً بعد ذلك مع هربه بالموضوع كله إلى الحى الشعبى ومغامرات الصحفى الذى تحول إلى قهوجى.. مع أنه كان يمكن من خلالها تطوير خط عالم السينما التجارية وجعله موازياً لخطوط الفيلم الأخرى بتحقيق مزيد من التوازن فى بناء السيناريو الذى عاد فتذكرها فى نهاية الفيلم لتلعب دور رجل البوليس الذى يطارد سائق سيارة المدير الذى قتل أمين المخزن فى مشهد أراد الفيلم به تحقيق عنصر الإثارة البوليسية متأثراً ببعض الأفلام السياسية التى عرضت فى السنوات الأخيرة والتى استخدمت تكنيك الفيلم البوليسى ل طرح

موضوعاتها السياسية.. والقياس مع الفارق بالطبع..

يحقق صلاح أبو سيف خطوة أفضل بكثير مما انتهى إليه في «فجر الإسلام» و«حمام الملاطيلى» وعلى كل المستويات.. إنه يعود في كثير من مواضع «الكذاب» إلى صلاح أبو سيف القديم من حيث طرحه لموضوعه الأساسى كما أوضحت وبصياغة سينمائية أفضل بالتأكيد من الصياغة التي قدمها في أفلام لم تكن تنقصها الأفكار الجيدة مثل «القضية ٦٨» و«حمام الملاطيلى».. وهو يبدو في «الكذاب» متمكناً من جديد من أنواته السينمائية.. وفي الثلث الأول من الفيلم يشدنا تماماً بأسلوبه المتدقق وسلاسته في تقديم الموضوع مسيطراً تماماً على حركة الكاميرا والممثل.. ولكن شيئاً غريباً يحدث مع صلاح أبو سيف هذه المرة.. فهو حين ينتقل إلى الحى الشعبى يفاجئنا بعدم سيطرته على أنواته.. وهو الذى بنى مجده الحقيقى على تقديم الحارة المصرية فى أفضل أفلامه.. وفي تصويرى أن عدم منطقية كثير مما حدث في حارة «الكذاب» هو الذى انعكس بالضرورة على أسلوب صلاح أبو سيف فى تقديمه سينمائياً.. ولعل السبب أيضاً هو هذا الديكور الردىء للحارة المفتعلة بحيث تصبح الحركة فيها دائرية مغلقة لا تسمح بالانطلاق الطبيعى المقنع.. فكل شىء يواجه كل شىء.. وضقة الحبيبة فوق القهوة.. بحيث يفقد الديكور نبض الواقع ويفيد حركة المخرج والكاميرا معاً..

لقد انطلق «الكذاب» من الحقيقة.. وهى قيمة أصبحت مفقودة الآن في السينما المصرية.. وهذا ما يجعله فيلماً جيداً ومطلوباً في هذه الظروف رغم هذه التحفظات.. وإذا كان الفيلم قد أضاف إلى الحقيقة بعض التوابل من أجل أن يراء الناس الذين تحاصروهم سينما التخدير.. فإن عذره أن أحداً لا يريد بالطبع أن يصرخ في البرية!

«على ورق سلوفان».. أو عودة المخرج!

عندما ظهر حسين كمال فى الحياة الفنية منذ أكثر من عشر سنوات كان اكتشافاً حقيقياً استطاع أن يفرض نفسه وأسلوبه من خلال أعماله التلفزيونية والسينمائية التى أكد بها سيطرته الكاملة على أدواته الفنية واستيعابه للأشكال السينمائية المتقدمة التى تقدمها السينما العالمية كل يوم.. وأكد حسين كمال ووضوح شديد إنه يملك حساً سينمائياً – بصرياً وتشكيلياً – راقياً.. وأنه يستطيع أن يقدم السينما كسينما.. وسيلة تعبير جمالية خصبة لها لغتها الخاصة التى يمكن أن توصل المعانى من خلال الكاميرا وشريط الصوت.. وليست هذه السينما الإنشائية البليدة التى تصبح فيها الكاميرا مجرد وسيلة تحكى حكاية يمكن سماعها بالراديو أو قراءتها فى كتاب..

ومنذ فيلمه الأول «المستحيل» استطاع حسين كمال أن يميز نفسه وسط مدارس السينما المصرية التقليدية كفنّان سينما حقيقى يملك أسلوبه الخاص ورويته الشكلية المتقدمة.. بل أنه حتى على مستوى الرؤية الموضوعية أيضاً استطاع أن يقدم عملين جيدين على كل المستويات هما «البوسطجى» و«شئ من الخوف».. ثم حدث تحول ما فى مسار حسين كمال السينمائى يفسره هو بأنه صدم صدمة عمره حينما شاهد بعض هذه الأفلام وسط الجمهور فاكتشف الهوة الفاجعة بين فنّان السينما الجاد وبين الجمهور.. وهى مأساة حقيقية لا يمكن لأحد أن ينكرها كما لا يمكن لأحد أن يلقى مسئوليتها على المخرجين وحدهم.. فليس هناك مخرج فى العالم يستطيع أن يطور جمهوره.. كما لا يمكن لأى مخرج أن يحارب طواحين الهواء من أجل أن يصنع فنّاً.. فالفن لا يصنع فى فارغ..

ولكن لا يمكن أيضاً أن يوافق أحد على أن يكون رد فعل حسين كمال إزاء هذه المحنة التى يقول إنه واجهها.. هو أن يصنع «أبى فوق الشجرة» الذى أكد به بالفعل أن «الجمهور عاوز كده».. فقد كان عليه أن يقاوم – رغم صعوبة هذه الكلمات التى من السهل كتابتها على الورق.. لأن هناك مخرجين جيدين آخرين واجهوا نفس المحنة ولم يصنعوا «أبى فوق الشجرة».. ولكن من المؤكد أن حسين كمال توقف بعد «شئ من الخوف».. لم يتوقف بالطبع عن العمل.. بل لعله على العكس غرق فى فرص عمل بلا نهاية.. ولكن ما هى القيمة الحقيقية لكل الأفلام التى أخرجها بعد

هذا الفيلم حتى تلك القصص الجيدة لكبار الكتاب؟.

لقد كنت أعترض على أفلام حسين كمال من هذا المنطلق.. وهو الإيمان بأنه مخرج جيد.. بل وواحد من أفضل مخرجينا إدراكا للغة السينما.. وأنه قادر بالتاكيد على أن يصنع أشياء مختلفة تماماً عما يصنعه بالفعل فى غمرة انشغاله بالخروج من فيلم إلى فيلم.. ومقاييس النقد بلاشك تصبح أكثر قسوة مع المخرج الموهوب لأن السينما المصرية تنتظر منه الكثير.. وهذا ما لم يستطع حسين كمال أن يفهمه حتى أصبح يكرهنى شخصياً كراهية عمياء لكثرة ما رفضت أفلامه.. دون أن أفقد اللحظة اعتقادي بأنه مخرج جيد..

ومن هنا فاستطيع أن أخفى سعادتى الحقيقية بفيلم «على ورق سيلوفان» الذى طمأننى إلى أنى كنت على حق.. وإن هذا المخرج موهوب بالفعل.. وأنه قادر بالتاكيد على أن «يعود».. وأن كانت احتمالات استمراره فى علم الغيب.. وفى علم السينما التجارية بالطبع..

● السيناريو: تقوم قصة يوسف إدريس متوسطة الطول على نسج شديد الرفافة لمشاعر امرأة محبة ومخلصة لزوجها الطبيب الكبير الناجح الذى يوفر لها كل شئ.. إلا الوقت والحب واللحظات الدافئة التى تبحث عنها كل زوجة ولا يمكن أن يعوضها شئ.. عنها.. فالزوج مشغول باستمرار والزوجة تسقط فى الملل والفراغ واللحظات الميتة مع شلة من الأصدقاء السخفاء.. وفى هذا الصقيع العاطفى والجسدى المخيف يكون سقوط المرأة أسهل من سقوط دبوس على الأرض دون أن يصنع رنباً.. وتقاوم الزوجة بالفعل سقوطها الحتمى مع شاب يمثل لها كل ما تقفده فى زوجها الذى يبدو آلة عمل حديدية لا تحب ولا تكره ولا تنفعل ولا تطلب شيئاً ولا تعطى إلا بحساب.. ولكن الاكتشاف العظيم يحدث للزوجة بالصدفة فى لحظة السقوط عندما تزور زوجها فى المستشفى وتراقبه عن بعد وهو يجرى إحدى العمليات.. إنها تراه هناك على حقيقته التى لم تدرها أبداً.. صانعاً عظيماً للحياة ورجلاً حقيقياً قوياً يكمن الحب والسحر نفسه فى عينيه النافذتين وأصابعه الماهرة عندما يتحول إلى إله صغير يصارع الموت ويقهره ويمنع وقته وحبه لشئ أكبر للناس.. وأمام اكتشافها المذهل هذا تدرك الزوجة قيمة الكنز الذى كادت أن تفلته من يديها من أجل لحظات حب مزوقة.. استطاعت كوثر هيكل أن تحول هذا النسج المرفف إلى بناء سينمائى جيد رغم الصعوبة الكبيرة فى خلق مادة بصرية وسمعية من عمل أدبى قائم على اللحظات الشعورية الرقيقة كورق السيلوفان.. وبلا حدث يشد المتفرج ويطور العمل كله على وجه التقريب.. واستطاع السيناريو أن يقدم معادلاً سينمائياً لهذه اللحظات الداخلية الخافتة.. وكان الحوار نكياً مركزاً كافياً فقط للتعبير عن اللحظة الشعورية فى عمل تكمن معظم قيمته فى لحظات الصمت.. ولكن مشاهد لقاءات الزوجة مع شلة الأصدقاء كان يسودها الارتباك والبرود والافتعال.. ولست أدرى هل كان هذا مقصوداً من كاتبة السيناريو والمخرج.. ولكن الخطأ القاتل فى السيناريو هو استخدامه للمونولوج الداخلى فى مشهد النهاية عندما بدأنا نسمع أفكار

الزوجة وهي ترقب زوجها يجرى العملية وكأنها تقدم لنا مذكرة تفسيرية عما تحس به الآن وما تنوى أن تفعله.. مع أن الموقف كان واضحاً جداً بما يكفى.. وأى متفرج - أياً كان مستوى ذكائه - كان يترك على الفور أن الزوجة ستعود لزوجها.. ولم يكن هناك أى مبرر لأن نسمع الزوجة تعتذر لحبيبها مقدماً على أنها ستهجره ولا لهذه «الفتايات» التي تنكثت بها لحظاتها معه.. لقد أدخل هذا المونولوج الداخلي بأسلوب الفيلم كله.. لأنه جاء مفاجئاً أولاً طالما أن الفيلم لم يستخدمه من قبل في مواقف كانت تبرر استخدامه ولكنه استطاع أن يستغنى عنه بالتعبير الجيد بالصورة.. ولأنه ثانياً يكشف عن عجز السيناريو عن تقديم النهاية بدون هذه المذكرة التفسيرية التي كان حسين كمال بالتأكيد قادراً على تقديم نهايتها بدونها وبمجرد استخدامه الذكي للصورة..

● الإخراج: يقدم حسين كمال فيلمه يفهم كامل لدقائق اللحظات الشعرية التي يتعامل معها.. وبأسلوب شديد النعومة والشاعرية يقترب فيه إلى حد كبير من المدرسة الفرنسية.. إن الحس الراقى يشيع في العمل كله.. والقدرة على توظيف كل مكونات الصورة السينمائية من تكوينات جمالية وأحجام للقطات يقلب عليها اللقطة الكبيرة (الكولز) التي تقترب أكثر من الإنفعال الداخلي.. ثم الاستخدام الجيد لحركة الكاميرا والممثل في علاقات حية مع الديكور.. كل هذا يكشف عن قدرة حسين كمال على أن يصنع سينما راقية ترتبط تماماً بالموضوع الذي تقدمه.. وهي سينما تدهشنا طالما أن حسين كمال قادر على تقديمها.. فلماذا يتنازل عنها إذن؟

● المونتاج: تحافظ رشيدة عبد السلام على الإيقاع الهادئ الذي يتناسب مع فيلم كهذا.. ولكن نعومة الموضوع لا تعنى بالضرورة بطء الإيقاع.. وفي أجزاء كثيرة في منتصف الفيلم هبط الإيقاع إلى حد الملل والتكرار الذي كان يمكن تلفيه بمزيد من التركيز وشدة الإيقاع..

● التصوير: يحقق عبد المنعم بهنسى أفضل مستوياته حتى الآن وإن كان من الظلم تقييم عمله من خلال النسخة المعروضة حالياً التي لا يبدو أنه قد تم تصحيحها في العمل لضبط مستويات الضوء فيها بحيث جاءت بعض اللقطات فاتحة تماماً بسبب التعريض الزائد.. وهو ما يتحمل مسؤوليته مدير التصوير أيضاً الذي ضاعت منه بعض اللقطات الفارقة في الضوء بسبب عدم التحكم في فتحة العدسة أو استخدام الفلتر..

● الديكور: يقدم نهاد بهجت عالماً من الثراء اللوني والجمالي في شقة الزوجة بالتحديد يرتفع به بنوع ومستوى الديكور في الفيلم المصرى الذي تجسد منذ خمسين سنة عند نفس الصالة التي يصعد منها سلم دائرى في اليمين والشمال.. وحيث يتم تصوير ٢٧ فيلماً في كل ديكور قبل هدمه وسواء كانت القصة تجرى في الريف أو المدينة أو وادى النطرون.. ومحاولات نهاد بهجت المستمرة.. تحول الديكور إلى شيء «مثقّف».. بحيث يصبح ممكناً توظيف جمالياته كعنصر من عناصر التعبير السينمائي.. وقد كنا نغيب عليه باستمرار أن نوق ديكوراته يبدو أحياناً أرقى من مستوى الناس أبطال الأفلام.. ولكنه في هذا الفيلم يجد مبرراً من ظروف الشخصية نفسها

ليصنع هذا العالم البصرى الجميل.. ويساعده المخرج حين يجيد - وهي مسألة نادرة - توظيف الديكور والإكسسوار توظيفاً سينمائياً كما حدث في الاستخدام الذكى للساعات المعلقة على الحوائط واللوحات الفنان وحدى حبشى.

● الموسيقى: لعلها أول مرة تذكرنا موسيقى فيلم مصرى بالاستخدام الذكى للموسيقى فى الأفلام العالمية.. إن هانى مهنى يتفوق فى صياغة موسيقاه الجميلة بحيث تصبح جزءاً حيوياً من بناء الفيلم.. وهو لا يصحب ولا يثرثر كثيراً وإنما يطور «تيمات» البسيطة تطويراً سينمائياً بديعاً بالفعل..

● التمثيل: مرة أخرى تؤكد نادية لطفى أنها ممثلة نادرة تملك منجماً من العواطف والإنفعالات هو وجهها المدهش.. ومثلما فعلت فى المشهد الواحد الذى عبرت فيه بعينيها فى «المومياء» فإنها تصل إلى قمته فى هذا الفيلم فى المشاهد الصامتة التى تصبح فيها فى مواجهة الكاميرا وحدها فى لقطة كبيرة.. ويصبح على الممثل أن يملك وسيلته الخلاقة فى توصيل كل شئء إلى المتفرج بمجرد قدرته على التعبير.. إن على هذه الممثلة العظيمة أن تحرص على هذا المستوى أياً كانت إغرامات «بديعة».. أما الدور الرائع الثانى فهو دور أحمد مظهر الذى يحقق أفضل أداء له على الإطلاق ويجسد شخصية الطبيب المشغول بعمله عن زوجته باقتدار كامل.. ونجح محمود ياسين فى شخصية جديدة عليه تماماً.. استطاع بها حسين كمال أن يخرج من إطار شخصياته المكررة وأن يستخرج وجوهاً أخرى للتعبير من هذا الممثل الموهوب..!

الحب.. تحت الهزيمة!

فى رواية نجيب محفوظ «حب تحت المطر» مثل كل رواياته الأخرى.. إمكانية هائلة لصنع فيلم رائع عن مصر.. مصر الحقيقية التى يضع هذا الكاتب العظيم يده بحساسية فائقة على نبضها.. وليست مصر الوهمية اللامية التى تقدمها أفلامنا عادة..

وفى هذه الرواية تشريح جريء وشديد المرارة للزمنة الطاحنة التى مرقتنا جميعا فى السنوات السود بعد هزيمة ٦٧.. حينما تصورنا أن العالم قد انتهى.. وأن كل شىء قد انهار.. وأنا فقدنا كل شىء.. ليس فقط مزيدا من الأرض.. وإنما أنفسنا أولا وأخطر من أى شىء..

لقد كان طبيعيا أن تكون للهزيمة العسكرية انعكاسات اجتماعية رهيبة.. حيث أن هزيمة ٦٧ نفسها لم تكن إلا نتيجة لطروف اجتماعية شديدة الفساد والتخلف.. فالحروب لا تدور فى فراغ.. والتركيبية الليكثاتورية للمجتمع قبل ٦٧ لم يكن ممكنا إلا أن تؤدى إلى هزيمة بهذا الحجم..

ولم يكن الناس قبل ٦٧ ويعدها.. منفصلين عما يحدث.. ولم يكن ممكنا أن تفرغهم من أشرف وأنقى ما فى الإنسان المصرى ثم تطالبهم بعد ذلك بأن ينتصروا.. وكان طبيعيا بعد حدوث الكارثة أن تزداد الأزمة عنفا.. أزمة على كل المستويات.. فقد الناس فيها إيمانهم بكل شىء.. وكان ضروريا أن تتكثف الأزمة الاقتصادية مع الانكسار السياسى والعسكرى لتؤدى إلى خواء روحى مخيف سقطت معه كل القيم.. وأصبحت المسألة بالنسبة للبعض مسألة مجرد النضال من أجل البقاء.. بينما تحولت عند البعض الآخر إلى مزيد من الصعود على حساب موت الجميع ويؤسهم..

وهذه الفترة المخيفة فى تاريخ مصر القريب - فترة ما بعد ٦٧ - هى ما تجسده رواية نجيب محفوظ من خلال نماذج من الشباب الجامعى عاشوا المأساة حتى النخاع ودفعوا ثمنها بالكامل دون أن يكونوا صانعيها.. فنحن أمام ثلاث فتيات تخرجن فى الجامعة ليبحثن عن حلم الحب والبيت والعمل.. ليجدن أن كل هذا لا يساوى ثمن «بلوزة» من الشواربى.. بينما كل الأبواب مفتوحة إلى هذه الشقة أو تلك.. حياة قنديل تكتشف فى بيت المصور السينمائى عادل أدهم عالما فسيحا من اللذة مقابل الفلوس التى لاتجدها بالتكيد فى بيت أبيها لفقر جرسون المقهى.. بينما أخوها محمود قابيل يقضى أجمل أيام حياته فى الخنادق فى انتظار معركة تطغى الأشياء قيمة..

وماجدة الخطيب تخوض معركتها الخاصة كل يوم مع خطيبها القاضى الشاب حمدي أحمد الذى ما زال يحمل بقية من قيم قديمة لم يجرفها بعد غبار الهزيمة الأسود.. وأخوها الطبيب الشاب محمد وفيق يصدق أن هذا المناخ يمكن أن يسمح له بأن يصنع شيئاً لبلاده ولكنهم يلقون ببحته عن البلهارسيا فى سلة المهملات فيكون البديل الوحيد أمامه هو أن ينقلب إلى النقيض.. فيقرر الهجرة إلى أمريكا.. ومضى جبر تقرر أن تبدأ صفحة جديدة نظيفة حين تقع فى حب المقاتل محمود قابيل شقيق صديقته حتى بعد أن فقد بصره فى معارك الاستنزاف.. الفتيات الثلاثة يعترفن إذن بأن الماضى الأسود الذى بعن فيه أنفسهن بثمن بلوذة ومصاريف الكتب وأجر التاكسى.. يجب أن يتوقف.. وأن اللعب والعمل والمستقبل هو شيء يستحق أن يناضل الإنسان من أجله لكي ينقذ ما تبقى له من كرامة.. ولكن قصص الحب تصطم بالهزيمة على المستوى الشخصى من نفس التركيبات الاجتماعية التى صنعت هزيمة بلد كامل.

وهنا تنتشعب الخيوط العديدة وتفقد الأحداث منطقتها .. إن السينما تعرض الواقع الحقيقى فجأة حين يكتشف أحمد رمزى المخرج الشهير خطيب حياة قنديل المدرس الشاب عبد المجمع كامل فيحوله بقدرة قادر إلى نجم لامع تقع فى حبه النجمة اللامعة الأخرى ميرفت أمين فيفسخ خطوبته لحبيبته القديمة ويتزوج النجمة.. وتتحوّل الأحداث التى كانت منطقية تماماً ونابعة من حياتنا اليومية إلى تركيبة ميلو درامية يلقى فيها المخرج الغيور صلاح نظمي عشيق ميرفت. ماء النار على وجه النجم الشاب.. وتمنح حياة قنديل خطيبته السابقة جسدها لأول رجل يقابلها وتحمل جنيناً تحاول التخلص منه فتلتجأ لسميرة محسن المرأة الشاذة صاحبة «البوتيك» فى الشواربى والتى تحاول إقامة علاقة معها.. وحينما ترفض فإنها تطردها فى مشهد مقتل لتكشف سرها لخطيبها النجم المشوه.. وفى نفس الوقت تكون الميولوراما قد وصلت إلى ذروتها حينما يقتل محمد وفيق المخرج زمر النساء أحمد رمزى ل مجرد أنه حاول إغواء أخته ماجدة الخطيب.. وبدلاً من أن يذهب إلى أمريكا يدخل السجن.. بينما يكون القاضى الشاب حمدي أحمد الذى رفض «تمرر» خطيبته.. قد ألقى بنفسه فجأة فى أحضان راقصة وقرر أن يتزوجها ما دامت كل النساء محكوماً عليهن بالسقوط.

وهكذا بعد أن يكون السيناريو قد قدم فى نصف الفيلم خطوطاً محكمة ومنطقية وواقعية تماماً فإنه يزحم نفسه بعديد من الشخصيات والأحداث المتشابكة لأنه أراد أن يقول كل الأشياء بضرية واحدة كان لابد معها أن يفقد التركيز ويلجأ إلى «ميلودراما الكوارث» التى أفسدت المادة الخصبة التى كانت كافية لصنع فيلم جيد.. وعندما تنهال الخيوط العديدة وتتعدد الدنيا كلها يحس الفيلم بأنه وقع فى مأزق.. فلا يجد شيئاً ينهى به هذا الحشد المزحم إلا أن يلجأ للحيلة القديمة.. أن يكتب على الشاشة لافتة عن حرب أكتوبر يتصور أنها تحل كل شيء.. ونحس أنها حيلة بخيلة على السينما لأنها لا تنتهى الأحداث حلاً درامياً مقنعاً ومن واقع الأحداث نفسها..

فى الفلم عرض صادق وشديد الجرأة لنماذج من حالات التمزق المادى والأخلاقى والخواء الروحى والعاطفى المريع الذى عاشه شبابنا بعد ٦٧.. ولكن معالجة هذه النماذج فقدت الكثير من قيمتها حينما جنحت إلى الصدفه والميلودراما والوجوه المشوهة بماء النار والعيون التى فقدت النور.. ولم يكن هناك تأكيد على البؤس المادى الذى يمكن أن يدفع ثلاث فتيات جامعيات للمتاجرة فى الجسد من أجل أشياء لم يكن واضحا أنهن فى هذه الحاجة الشديدة إليها.. فلا بيوت ولا مظهر ماجدة الخطيب ومنى جبر العائلى كان يدل على هذه الفاقة.. ولا بيت حياة قنديل بنت الجرسون نفسها كان يعكس أى احتياج.. ولا كان هناك أى مبرر درامى أو اجتماعى لهذا التركيز المبالغ فيه على دور السينما فى إفساد هؤلاء الشباب.. فليس العمل بالسينما بالتاكيد هو السبب فى أزمة الشباب بعد ٦٧.. ولا كان هناك مبرر أيضا للاستغراق فى قصة حب نجمة السينما ميرفت أمين الوجه الجديد ثم الإخلاص له حتى بعد تشويه وجهه الوسيم.. فطبيعة مثل هذه الشخصية تتنافى مع هذا الوفاء.. وبينما يلعب عماد حمدي دوراً من أهم شخصيات الفيلم تتجسد فيه أحلام الفتوة القديمة التى تبحث عن وسيلة لقهر إسرائيل.. فإن الفيلم لا يوظف هذه الشخصية الخصبة توظيفا جيدا ويفتعل موقفا مضحكا للسيدة العجوز التى تلجأ إليه لتذكره بأماجده أيام كان «فتوة السبتية» وتطلب منه أن يثأر لابنها المقاتل الذى استشهد فى خنادق القتال!

ولكن حسين كمال يقدم مرة أخرى مستوى من أحسن مستوياته كمخرج.. ويقدم مشاهد ممتازة مثل مشهد تمثيل فيلم عن المعركة من ممثلة لا تؤمن بأى معركة وهو المشهد الذى تؤديه ميرفت باقتدار كبير يجعله أفضل أنوارها فى السينما على الإطلاق.. ويرتفع التمثيل فى الفيلم عموما إلى أفضل مستوى بالنسبة لكل ممثليه وخصوصا أداء أحمد رمزى فى شخصيته الجديدة اللافتة للنظر.. وماجدة الخطيب.. وحمدي أحمد الذى يلبو كعابته ممثلا كبيرا فى أنوار صغيرة.. وتواصل حياة قنديل تأكيد موهبتها التى بدأتها بدورها الصغير فى «أين عقلى».. وبينما يثبت محمد وفيق أنه أحد الوجوه الشابة العديدة التى لا تعترف بها السينما لأسباب مجهولة.. فإن محمود قابيل يتقدم خطوة أكثر.. و عبد المنعم كامل يبدأ بداية لا تجعلنا نرفضه تماما.. فنحن فى أمس الحاجة للخلاص من الوجوه المكررة.. المقررة وهذه ميزة أخرى لحسين كمال..!

«النداهة».. تفسير اقتصادى

قصة يوسف أندريس متوسطة الطول «النداهة» تعطى إمكانيات جيدة لصنع فيلم سينمائى.. ولكنها تسبب فى نفس الوقت مشكلة هامة لكاتب السيناريو.. هى عدم سماح مدينتها بصنع نسيج فيلم روائى طويل بالمنطق السائد فى السينما المصرية.. رغم أن أية فكرة فى الدنيا رغم قصرها تصلح مادة لفيلم طويل لو توفر لها كاتب السيناريو الذى يستطيع أن يفهم روحها وأعماقها وينسج منها مادة خصبة يستخلص فيها كل معانيها وأبعادها التى يستطيع ربطها بالواقع الخصب المحيط بها والذى لا يمكن أن تكون له حدود.. ومع قدرة كاتب السيناريو أيضاً وأولاً على إعطاء المعادل السينمائى للفكرة المكتوبة..

وفى حالة «النداهة» مثلاً فقد كنت أتصور أن الفكرة الأصلية البسيطة التى أراد يوسف أندريس أن يقدمها هى أن هناك نداء قاهراً يشد فتحية الفلاحة الفقيرة إلى القاهرة المدينة الضخمة الغنية الصاخبة لكى تلقى هناك مصيرها القدرى الذى لا فكاك منه.. والذى قد لا يكون الاغتصاب الجسدى.

السقوط بمعناه الكامل الشامل: مدينة كبيرة قاسية تسحق الصغار من أبناء الريف القادمين إليها بحثاً عن فرص أفضل فى الحياة.. وهو موضوع قدمته السينما العالمية كثيراً.. ولكنه لا يصدق على بلد كما يصدق على مصر.. حيث تمثل القاهرة منطقة جذب مخيفة ليس فقط للمتعلمين وأشباه المتعلمين الذين يبحثون عن فرصة العمل «كأقندية».. بل وحتى للباحثين عن مجرد الرزق حيث لم يعد الصعيد منطقة البطالة المقنعة كما كان الشائع منذ عشرين عاماً.. بل أن القاهرة نفسها - ونتيجة لأسباب عديدة لا مجال هنا لتحليلها - أصبحت مقراً لجياع ومتعطلى مصر كلها بحيث قد يخطر لك أحياناً - وهو غير صحيح بالطبع - أن مصر كلها تقيم فى القاهرة!

والتفسير الوحيد لهذه الظاهرة فى تقديرى الشخصى تفسير اقتصادى.. فإندام الصناعة وتدهور الزراعة وقندان أى وسيلة للعمل الحقيقى والتمركز الإدارى المخيف فى القاهرة حول مصر كلها إلى مدينة واحدة.. هى بالنسبة لجماهير الريف والصعيد القاهرة.. التى ليس من قبيل

الصدفة فى تصورى إننا نسميها «مصر».. ويصرف النظر عن الطابع الأسطورى لمدينة القاهرة فى خيالات سكان الريف.. فإنها المكان الوحيد الذى يجدون فيه كل شىء.. ابتداء من الوظيفة إلى العلاج إلى أولياء الله إلى الموافقة على أى ورقة تحل أى مشكلة.. وقد كان شىء من هذا كله يدور بالتأكيد فى رأس فتحية بطة «النداهة» وهى تحلم بالذهاب إلى القاهرة.. وإذا كان علينا أن نتعامل مع فتحية الفيلم وليست قصة يوسف إدريس.. فإننا لا يمكن أن نوافق على التصور الرومانسى للقاهرة فى ذهن فلاحه شابة كهذه.. فلم يكن هناك أى مبرر أو «مفجر» منطقي لأن تتصور فلاحه فقيرة هذا التصور ولكى أجعل كلامى مفهوماً بقدر الإمكان فإن علينا أن نتذكر المشهد الذى حكى فيه صديقته العائدة من القاهرة عن العالم السحري الذى تركته هناك.. فهل كان فى كل الصور الصانحة التى قدمتها ما يمكن أن يغرى فلاحه شابة بالذهاب إلى القاهرة وهو القرار الذى لا يدرك مدى خطورته بالنسبة لفتاة ريفية إلا من عاش فى ريفنا لبعض الوقت؟ يبقى عنصر الإغراء الوحيد الآخر.. وهو رغبتها فى الزواج من حامد الذى يعمل بواباً بالقاهرة (شكرى سرحان).. أن فتحية لم تكن تحبه.. بل ولم يكن ليخطر لها على بال قيل أن يتقدم هو للزواج منها.. بل إنها على العكس كانت مرتبطة أكثر بالفغير جابر (حسين الشربيني) الذى كان يلعب فى طلبها قبل ذلك والذى كان واضحاً أنها تميل للموافقة عليه لولا أن ظهر حامد فجأة فى حياتها مندوباً «للنداهة»!

إن عنصر الترحيب إذن بين جابر وحامد لم يكن ميلها العاطفى للأخير.. وإنما مجرد كونه الوسيلة الوحيدة لتحقيق حلمها بالقاهرة.. فما هى جنور هذا الحلم من واقع حياة فتحية الفلاحه الشابة الفقيرة بمدينة كبيرة ضخمة مخيفة تلتهم الناس؟

لقد لجأ الفيلم من البداية إلى التفسير الأسطورى لهذا الحلم وبشكل واضح جداً وشديد التحديد.. وذلك فى «البرولوج» الذى قدمه قبل العناوين عن الفلاح الذى سمع «النداهة» تناديه بين الحقول إلى مصيره المجهول الذى انتهى به إلى أن يفقد عقله ويتحول إلى عبيط القرية التقليدى الذى يتصايح حوله الأطفال.. ويفض النظر عن إعجاب حسين كمال الشخصى بهذا المشهد الذى يجيد تنفيذه بالفعل والذى قدمه من قبل فى «شىء من الخوف» مع الممثل أحمد توفيق.. فإن هذا التجسيد المباشر للأسطورة فرض على الفيلم من البداية تصورات خاطئة.. إن شباب القرية يستجيبون لصوتها الجميل وتغريهم بشتى المغريات حتى يتركوا بيوتهم أو حقولهم ويتبعوها لكى تقتلهم وتلقى بأجسادهم فى الترع.. هى إحدى رواسب (الميثولوجيا) الغامضة والمسيطرة بشكل طاغ على عقول فلاحينا.. ولقد كانت «النداهة» أحد الكوابيس المخيفة فى طفولتى فى القرية والتى ربما لم أستطع التخلص منها عاطفياً - رغم تخلصى منها عقلياً بالطبع - حتى اليوم.. ولعل كل القادحين مثلى من الريف يتركون جيداً من هي النداهة ومن تعنى بالنسبة للفلاحين.. وهذا ما لم يدركه حسين كمال بالطبع حتى على مستوى تنفيذه المشهد.. فالنداهة أولاً لا تظهر بالنهار أبداً..

حيث يكون الفلاحون غارقين في عملهم اليدوى الشديد الواقعية والذي لا محل فيه لآى أساطير.. وهذه في ذاتها إحدى أعاجيب الفلاح المصرى أقدم فلاح في التاريخ.. الواقعى جداً بانهار والأسطورى جداً بالليل.. والذي قد يكون أكثر فلاحى العالم «علمانية» فى تعامله مع الأرض.. ليس بمعنى استخدام «العلم» بالطبع فليست هذه مسئولية وإنما بمعنى استخدام الواقع فى عمله وحساب قدرات الأرض والماء والجو وعنصر الزمن حساباً قسطياً عبقرياً لا يتعامل أبداً مع الأساطير والمعميات وربط العملية الزراعية بالمعتقدات الدينية والفلكورية كما هو شائع فى كثير من المناطق الزراعية المختلفة.

وإذا كنت قد استطلعت فى هذه النقطة ربما أكثر مما يجب فلكى أبدى اعتراضى على تصدى فنانى القاهرة - كتاب سيناريو ومخرجين - لموضوعات من صميم التكوين الميثولوجى للريف المصرى دون معرفة حقيقية بهذا الريف.. أن محاولة تجسيد الأسطورة ورط المخرج أولاً فى تصوير المشهد بالنهار.. وهى ليست مجرد غلطة فى اختيار الزمن.. فإن الليل هو شرط ضرورى لإضفاء جو «الافتانازيا» على الحدث.. بينما يفرض النهار مضمة «واقعية» لا يمكن حلها.. بدليل أن الفلاح عندما استجاب للنداهة وتبع صوتها لم ندر ما الذى حدث له بالضبط وإن كنا نجتئنا به يخرج مجنوناً.. والسبب بالطبع هو أن شيئاً لا يمكن أن يحدث لأن الأسطورة هى مجرد أسطورة.. ولو أن حسين كمال صور مشهده بالليل وجعل الفلاح يتعرض لجنية حسنة تهشه جنسياً ثم رأينا جسده بعد ذلك يطفو على الماء لكان هذا تعبيراً أفضل عن الأسطورة والواقع معاً.. وإن كان فرض التصورات الخاصة للناقد على الفيلم مبدأ خاطئاً بالطبع ويصلح لصنع فيلم آخر..

ومع ذلك فليست المشكلة فى مشهد البداية فى حد ذاته بقدر ما هى فى أنه فرض تفسيراً أسطورياً على مصير فتحية بدلاً من التفسير الوحيد الممكن - فى تقديرى الشخصى - وهو التفسير الاقتصادى.. فرغم أن يوسف أنريس - وهو أحد المؤمنين بلاشك «بالتفسير الواقعى للواقع» استخدم الأسطورة منطلقاً لقصته إلا أنه لم يكن يقصد بالتأكيد تفسير الواقع أسطورياً.. إن الأسطورة كما هو واضح هى مجرد أداة فنية أو نوع من استخدام الرمز فى مجرد حدوده كرمز.. بمعنى أن يوسف أنريس وضع أيدينا على «النداهة» كشىء يدعو فتحية إلى القاهرة.. مع ترك الحرية كاملة لنا لتفسير هذا «الشىء» حسب فهمنا للواقع.. وواقع فتحية وآية فتاة فلاحه فقيرة أخرى فى قرية كهذه - هو واقع متخلف اقتصادياً.. والفقر هو المحرك الأول لكل الأحداث والعلاقات وحتى الأحلام فى الريف المصرى.. وهى حقيقة يبدو أنها مازالت «تدهش» بعض صانعى السينما المصرية..

إن الفقر الشديد والحرمان والكامل من كل شىء هو الدافع الوحيد لأن تحلم فتحية ونبوية وسعدية بالذهاب إلى القاهرة ومن هنا فإن الخطأ الأساسى فى بناء السيناريو هو عدم التركيز

على ظروف القرية الاجتماعية التي تدفع فتحية إلى الهرب.. بل إنه على العكس يرسم صورة زائفة تماماً لفتاة تعيش وحيدة مع أمها في مستوى «مائع» اقتصادياً دون أن يفسر لنا حتى مصدر عيشهما أو من يعولهما.. وقد كان توضيح هذا البعد الاجتماعي للفتاة وأمها أجدي بكثير من هذه الصور السانجة لفتاة تحلم بالقطار والانطلاق والابتسام ببلاهة على شاطئ التربة التي قدمها المخرج من ناحيته كأنها بحيرة لوزان..

ولا ينحصر القصور في التفسير الاجتماعي لواقع فتحية في هذا التمهيد الرومانسي لحلمها بالقاهرة فقط.. وإنما يمتد بالضرورة إلى جعل الشاب الذي يفتصبها جنسياً في القاهرة هو مهندس كمبيوتر يمثل قمة التقدم التكنولوجي ويحل طلاس آلات شديدة التعقيد والتقدم.. وبغض النظر عن أن مصر أولاً لم تصل إلى هذا الحد من التقدم.. ومازال الكمبيوتر عنصراً دخيلاً على جسد شديد التخلف.. فإن هذه من باب أولى لم تكن مشكلة فتحية بالتحديد.. لقد كانت طبيعة الأمور تقتضي أن ينبع عنصر «الإغراء» من واقع الشخصية نفسها.. أي أن يكون الرجل القادر على إسقاط كل التراث الأخلاقي لهذه الفتاة الفقيرة نقيضاً لواقعها الفقير المتخلف.. وهنا يمكن أن يكون أي (أفندي) مقتدر مادياً قادراً على إغرائها.. ولكن الفيلم ولأسباب طموحة جداً وضع (الكمبيوتر) نقيضاً للقرية المصرية.. وهي مسألة مضحكة جداً.. فإن التحدي الذي يواجه قريتنا لا يمكن أن يكون الكمبيوتر.. بل مجرد الرغبة الساخن الأبيض والصنوبر الذي عندما تفتحه ينزل الماء!!

«ومضى قطار العمر».. بالتركي!

لا جدال في قدرة فريد شوقي كممثل جيد.. يمكن أن يعطى أكثر مما أعطى حتى الآن.. وهناك لحظات نادرة في أفلام معبودة استطاع فريد شوقي أن يكشف عن قوته هذه عندما كان يجد النور الجيد والمخرج الجيد.. ويمكن أن يكون دوره في «الفتوة» و«بداية ونهاية» نموذجين لهذه اللحظات النادرة للأداء الجيد لفريد شوقي وسط قدر هائل من الأنوار الريدية بدد فيها طاقته في أفلام الضرب والقفز التي لا يمكن أن تعطى قيمة حقيقية لأي ممثل.. ولم يكن الذنب ذنب فريد شوقي بالطبع إذ أنه وجد نفسه - مثل عدد كبير آخر من ممثلينا الموهوبين - جزءاً من تركيبة السينما التجارية الريدية..

ولا يستطيع أحد أن ينكر قدرة فريد شوقي على الاستمرار.. أو ينكر احتفاظه بجماهيرته الكاسحة كبطل شعبي لدى جماهير الدرجة الثانية والثالثة وهي الأغلبية المؤثرة بلاشك بين جماهير السينما المصرية.. فرغم أقول نجم كثير من ممثلي جيله.. استطاع فريد شوقي أن يبقى نجم شبابك مستقلاً بذاته ويطابعه الخاص.. رغم كل أجيال «الفتيان الأوانل» الذين تعاقبوا على ما يسمى «بعرش الشاشة المصرية».. وأيا كان مستوى الكم الهائل من الأفلام التي مثلها على مدى عشرين عاماً أو تزيد.. فلم يكن هناك شك في أن هذا الممثل يملك جوهرأ أفضل من كل ما يقنمه ولم يتم توظيفه كما يجب في إطار سينما رديئة بطبيعتها..

ولقد كتب فريد شوقي قصص بعض أفلامه بنفسه على حد تعبيره.. منها ما كان خاماً صالحة بالفعل لأفلام جيدة بالنسبة للإطار العام للسينما المصرية.. مثل «الأسطى حسن».. ولكن فريد شوقي لا يستطيع أن يزعم بالتأكيد أنه مؤلف سينمائي.. وأفضل له بالتأكيد أيضاً أن يركز على تطوير نفسه كممثل.. من أن يحاول أن يصبح شيئاً آخر إن ينجح فيه بناتاً.. إن خبراته التمثيلية زادت الآن بعد سنوات العمل الطويلة.. وجميل أن يفكر في توظيف هذه المرحلة الجديدة من موهبته بعد أن كبر سنه وجسمه بشكل واضح.. بحيث يؤكد لنفسه شخصية واتجاهاً أكثر جدية وإتزاناً من مجرد القفز والضرب والجري وراء العصابات ووقوع الفتيات في حبه.. وما يدعو للاطمئنان هو أن فريد شوقي نفسه أدرك ذلك وبدأ يعد نفسه له.. ولكن ليس معنى

المرحلة الجديدة على الإطلاق أن يفكر في تأليف القصص أو في ارتكاب «حماقة» الإخراج.. فهذه ليست وظيفته وليست مطلوبة منه..

وجميل أن ينتج فريد شوقي ويمثل فيلم «ومضى قطار العمر» الذي اشترك في كتابة السيناريو له مع مخرجه عاطف سالم وأحمد عبد الوهاب.. فالقيلم جاء بالفعل خالياً من الابتذال الذي يلجأ له نجوم السينما عادة عندما يفكرون في الإنتاج كمجرد وسيلة للكسب السريع الرخيص.. وفي القيلم محاولة لمعالجة موضوع اجتماعي يلتقط أبطاله من قاع المجتمع.. ولكن الجرأة المخيفة هي أن يكتب فريد شوقي على الشاشة أن القصة من تأليفه.. لأنه يعلم بالتأكيد أن القصة منقولة بالحرف الواحد من القيلم التركي «بابا» الذي عرض ضمن أسبوع القيلم التركي بسينما رمسيس في الفترة من ٢٦ مارس إلى أول أبريل ١٩٧٢.. وكان القيلم التركي من تأليف وإخراج وتمثيل أيلمان جوني الذي عرض له في نفس الأسبوع فيلم آخر بعنوان «المنشأون»..

وفي فيلم «بابا» التركي يلعب أيلمان جوني دور المراكبي الفقير جمال الذي يستأجر قارباً صغيراً من صاحب العمل الثرى كمال بك.. ولكن المراكبي الفقير تضيق به سبل العيش ويعجز عن إعالة زوجته وطفليه ويحاول السفر إلى المانيا الغربية سعياً وراء فرصة عمل أفضل.. ولكنه يعجز حتى من السفر.. فيغريه كمال بك صاحب العمل على أن يعترف بارتكاب جريمة قتل ارتكبتها ابنة المدلل كوارى بك مقابل تكفل الأب الثرى صاحب العمل بالإنفاق على طفلي المراكبي الفقير أثناء بقاءه في السجن.. وبعد سنوات عديدة يخرج المراكبي الفقير من السجن ليكتشف أن الشاب المدلل الذي دخل السجن بدلاً منه لم يكتف بذلك.. بل واغتصب زوجته أيضاً مما دفعها للانتحار.. ويدفع بابتنة المراكبي الشابة إلي احتراف البغاء.. بينما أصبح ابنه واحداً من عصابة القاتل الثرى.. ويذهب المراكبي للانتقام ويقتل كوارى بك بالفعل.. في نفس اللحظة التي يدخل فيها ابنه الذي لا يعرف هذه الحقائق المخيفة كلها فيقتل أباه.. وعندما يكتشف الماساة يصرخ ملتحاً: بابا!!

هذه هي قصة القيلم التركي «بابا» التي ألّفها ومثلها وأخرجها ايلمان جوني.. وهي نفسها وبالحرف الواحد - باللغة العربية طبعاً - قصة فيلم «ومضى قطار العمر» التي يكتب فريد شوقي عليها ويجرأه يصدق عليها أنها من تأليفه.. ويلعب هو فيها دور المراكبي الذي تحول إلى «جنايني» في قصر يملكه عماد حمدي وزوجته زوزو ماضى وابنه المدلل سمير صبرى الذي يرتكب الجريمة ليذهب فريد شوقي إلى السجن تاركاً زوجته ناهد شريف لتلقى مصيرها الفاجع ولتصبح ابنتها بوسى بغيا، وابنها حمدي حافظ تابعاً غير مفهوم الوظيفة بالضبط لسمير صبرى.. وليصرخ حمدي حافظ بعد أن قتل أباه: بابا.. ويتم تثبيت الكادر مع كلمة النهاية!

إن الفاجعة الحقيقية في هذا القيلم ليست في أنه نسخة بالكربون من فيلم تركي أو هندي.. فلقد عاشت السينما المصرية عمرها كله تصنع هذه الحكاية بشكل عادى جداً وبلا خجل.. ولكنهم

فى السنوات الأخيرة بدأوا يشيرون إلى المصدر بحروف صغيرة تائهة على الشاشة وسط أسماء المخرجين وكتاب السيناريو العباقرة..

ولكن فريد شوقى كان جريئاً جداً بحيث لم يتجاهل حتى مصدر القصة الأصلية - وهى مسألة تحدث يومياً فى أحسن الأفلام - بل وكتب أيضاً أنها من تأليفه.. وهى مسألة غير مفهومة على الإطلاق.. فما الذى يمكن أن يكسبه ممثل كبير مثل هذا من نسبة هذه القصة أو تلك إلى نفسه؟ وهل خطر على باله أنه الوحيد فى مصر كلها الذى شاهد أسبوع الفيلم التركى عام ١٩٧٣؟ لقد كانت القصة مغرية لتجار الفواجع فى السينما المصرية الذين سمعت فى حينها أنهم تنازعوا حول الانقضاض عليها لتمصيرها باعتبارها نجاسة تبيض نهباً.. ويبدو أن فريد شوقى كان طيباً بما يكفى ليقع هو فى هذا المقلب ويلا أى «لزمة»!

إن هذه الواقعة تشغل هذه المساحة كلها من هذا النقد لأنها تصدر من ممثل احترامه بالفعل.. ولأنها أدهشتني دهشة مخيفة.. خصوصاً عندما يشترك فيها مخرج كبير مثل عاطف سالم احترامه هو الآخر.. وياليت الاثنين «الكبار» قدما بعد ذلك فيلماً جيداً يستحق الاحترام أو يفقر لهما هذه الجرأة المذهلة.. بل ليتهما قدما فيلماً على مستوى الفيلم التركى الذى تميز بمستواه التكنيكي الجيد بالنسبة لهذا النوع من أفلام الميلودراما.. ففضلاً عن عدم معقولية كل ما تراه على الشاشة.. ابتداء من توفر كل هذه الكمية من الكوارث فى فيلم واحد بحيث كانت النساء تنهتن بالدموع ورأى فى سينما ميامى.. إلى تجمع كل هذه الكمية من الشر فى سمير صبرى إلى حد لا يصدق.. إلى التناقض الغريب بين معاملة عبد العظيم باشا على وولده محسن وزوجته الهانم (زوزو ماضى) لأسرة الجنائينى بمنتهى القسوة الوحشية.. وبين سماحهم لزوجة الجنائينى وابنته بالاستحمام فى البانيو الفخم فى قصر الباشا لكى يكون هناك مبرر لتحدث هذه الكوارث كلها!..

إن الفيلم محاولة رخيصة لاستئثار دموع الناس من خلال «تقليب مواجهم» وإيقاظ حاسة النكد الأزلى فى أعماقهم.. ولا يمكن أن تصنع الدموع والكوارث فناً حقيقياً.. خصوصاً حينما يهبط مستوى عاطف سالم فى الإخراج إلى حد مؤسف يبدو فيه هذا المخرج قدراته فى أفلامه الأولى وفى «أعين عقلى».. وبحيث يضيع مستوى الأداء الجيد لفريد شوقى ولناهد شريف التى تقدم أحسن مستوياتها للمرة الأولى.. وأخشى أن تكون الأخيرة!!

«امراتان»

هناك سؤال مبدئي عن صلاحية «مروحة الليدى ونرمير» لأوسكار وايلد لأن تصبح فيلماً مصرياً يعرض على الناس عام ٧٥ تحت اسم «امراتان».. في القيمة الهائلة لهذا العمل التي تجعل من الضروري أن نشاهده جميعاً اليوم من خلال نيللى ونور الشريف وأحمد مظهر وهدي رمزي؟ وما علاقة هذا النص الأجنبي أصلاً بالحياة والسلوك والمشاكل الحقيقية في المجتمع المصري؟

إن مبدأ تحويل الأعمال الأدبية العالمية إلى أفلام مصرية ليس مفوضاً في ذاته.. ولكن بشرط أن تكون في هذه الأعمال معان وأفكار قابلة للنقل إلى المتفرج المصري بحيث يفهمها ويصدقها ويحس بانها قريبة - من قريب أو بعيد - من نوع الواقع الذي يعيشه هو شخصياً، والمشكلات التي يواجهها يومياً.. فهذا هو المبرر الوحيد لأن ينفق صمن تذكرة السينما.. وليس هناك مخرج عالمي واحد أعاد تقديم عمل لشكسبير أو تولستوى أو أى كاتب آخر في فيلم سينمائي إلا وقدم تفسيره هو الخاص لهذا العمل وحاول أن يربطه بواقعة الحال.. وهو ما لم يصنعه حسن رمزي ومحمد العشري ونيروز عبد الملك في «مروحة الليدى ونرمير» وما لم يكونوا قادرين عليه فليست المسألة مجرد ترجمة الحوار إلي اللغة العربية وتحويل ماري إلي نبوية وريتشارد إلي عبد الباسط..

ومن ناحية أخرى.. فإن اللجوء إلى النصوص الأجنبية يثير تساؤلاً آخر مهما: هل انتهت الأعمال المصرية تماماً وقرغ السينمائيون من تقديمها في أفلامهم بحيث أصبح الدور على أوسكار وايلد؟

ومع ذلك فإن الفيلم الجيد يفرض نفسه.. ونحن مستعدون أحياناً للتخاضى عن الأصل الأجنبي لأى فيلم مصرى جيد على أى مستوى من المستويات السينمائية.. ما دنا أصبحنا نتلهف على أى محاولة للارتقاء بمستوى الفيلم المصرى ولو على المستوى الشكلى فقط.. رغم أن هذه نظرية خاطئة في النقد..

أما فيلم «امراتان».. فالسيناريو طويل وقائم من أول لقطة على أحداث غير منطقية وغير

مقنعة لأنها بعيدة تماماً عن واقعنا بحيث نحس أن المشكلة التي نراها على الشاشة لا تعنى إلا أبطالها؟ بفرض أن هؤلاء الأبطال أنفسهم لهم علاقة بواقعنا..

إن نيللى المتزوجة من محمد الدقراوى تشكو من انشغاله عنها وعن ابنتها.. ومع ذلك فهى تغنى أغنية فى عيد ميلاد ابنتها فى أول خمس دقائق من الفيلم.. ويعد أن يغريها صلاح نظمي بلا سبب مفهوم بأن تسهر معه حتى الصباح يحدث الطلاق المفاجئ لتسافر الزوجة التي كانت فاضلة حتى تلك اللحظة.. مع صديقها الجديد إلى بيروت.. وفى الدقائق الخمس الثانية تكون قد غنت أغنيتهما الثانية فى أحد فنادق بيروت ومع فرقة من راقصى «البكة» الجاهزة دائماً فى أفلامنا لمثل هذه المناسبات وتتحول نيللى فجأة إلى راقصة ومغنية محترفة فى كباريهات بيروت.. ولكنها راقصة شريفة كالعادة ترفض التفریط فى نفسها.. كيف ولماذا؟..

وتحتفل بعيد ميلاد ابنتها البعيدة عنها فى القاهرة فى مشهد كان المفروض أن يؤثر بموع الجمهور ولكنه أثار ضحكاته الساخرة.. ويجيء طيار من مصر (أحمد مظهر) إلى بيروت ليحب الراقصة المصرية ويطلب الزواج منها.. وبالمصادفة البحتة يكون هذا الطيار صديقاً لنور الشريف الذى أصبح زوجاً لابنتها (هدى رمزى).. لكى تكون هناك فرصة بالطبع لتلتقى البنت بأبها نون أن تعلم أنها أمها.. بل ولكى تتهمها بأنها عشيقة لزوجها فتحدث الفواجع التقليدية التي يسخر منها الناس لأول مرة بعد أن صدقوها طويلاً.. ومن الصعب بعد ذلك تتبع أحداث هذا الفيلم التي لا يمكن أن يتابعها إلا من يقرر على احتمالها حتى النهاية السعيدة التقليدية التي يصبح فيها الجميع بسعادة بلها: أمى.. بنتى!

ولقد تصور صانعو الفيلم أن كل هذه الركافة والسذاجة والافتعال يمكن تغطيتها بسلسلة لا آخر لها من الرقصات والأغاني.. ولكن الجرأة المخيفة هى فى أن تكرر نيللى استعراضاً سبق أن قدمته بنفس التفاصيل وبنفس الديكور فى فيلم «عاشين للحب».. وهو الاستعراض الذى تقدم فيه رقصات أفريقية وعربية مختلفة.. ومازال هذا الاستعراض لغزاً غير مفهوم.. فأتا متأكد أنني شففته قبل كما أنا متأكد أيضاً أنني شففت هذا الفيلم نفسه قبل كده.. وكثيراً جداً!

«حتى آخر العمر».. ميلودراما أكتوبرية!

مكتوب فى عناوين هذا الفيلم إنه عن قصة لدينا رهبانى.. وإن الإعداد السينمائى والحوار ليوסף السباعى.. والسيناريو لرفيق الصبان ورمسيس نجيب ومحمد مصطفى سامى وأشرف فهمى مخرج الفيلم أى أن هناك ستة كتاب اشتركوا فى صنع المادة الدرامية التى رأيناها على الشاشة.. والغريب أننى رغم هذا الحشد الهائل من الكتاب لم أستطع أن أتبين ما هى بالتحديد المادة الدرامية التى يريد هذا الفيلم أن يقدمها.. ولم اكتشف لها أية قيمة خاصة تساوى هذا الجهد.. كما لم يحاول أحد أن يكشف لنا عن أصل الحكاية.. فمن هى نينا رهبانى مؤلفة القصة الأصلية؟ وهل هى مصرية أم لا؟ وما هى حدود القصة الأصلية نفسها والإضافات التى أدخلها عليها كاتب الإعداد السينمائى وكتاب السيناريو الأربعة؟

صحيح أننا فى السينما نتعامل أساساً مع ما نراه على الشاشة وبغض النظر عن الأصل الدرامى أو الروائى للفيلم.. بمعنى أننا مع فيلم «الحرب والسلام» نتعامل ونناقش بوندارتشوك وليس تولستوى.. وهذه قاعدة صحيحة فى النقد السينمائى ولكن عندما تتعلق المسألة بحرب أكتوبر وهو حدث مصرى حاسم فى تاريخنا المعاصر - بل الراهن - يصبح مهماً أن نتأكد من مصدر أى فيلم يتعامل مع هذا الموضوع فهو ليس مجرد «مناسبة» يمكن أن نعلق عليها كل محاولتنا لصنع سينما تجارية تثير ضحك الناس أو دموعهم.. ولا يمكن مثلاً أن يكون منطقياً تحويل «جسر ووترلو» إلى فيلم مصرى عن أكتوبر كما حدث بالفعل.. وهو رأى شخصى على أى حال يمكن أن يخالفنى فيه الآخرون.. فأسباب وظروف الحرب العالمية الثانية أو الأولى أو أية حرب فى التاريخ مختلفة بالضرورة عن أية حرب أخرى.. والحرب ليست ظاهرة تحدث فى الفراغ.. إنها ترتبط بالناس الذين يخوضونها بحيث تؤثر فيهم ويؤثرون فيها.. وهذه بديهية كما يخيل إلى.. ومن هنا فحتى عندما لا تصبح الحرب إلا خلفية لنفس الأحداث الميلودرامية التقليدية التى أصبحت (كليشيات) فى السينما المصرية.. فإن هذه الميلودراما نفسها تستمد ملامحها من المجتمع الذى تحدث فيه.. فليس صحيحاً أن قصص الزواج والطلاق والعجز الجنس هى قصص

«كوزموبوليتان» ذات ملامح تجريدية عامة.. إنما الصحيح أنه حتى هذه القصص لها ملامح اجتماعية مرتبطة عضويًا بطبيعة المجتمع الذي يقرؤها.

ومن هنا أصبحت حرب أكتوبر في فيلم «حتى آخر العمر» مجرد ديكور لأحداث يمكن أن تحدث في سبتمبر أو في أي مناسبة أخرى.. كما يمكن أن تحدث في كمبوديا أو في أي بلد آخر.. ومن هنا تظهر مشاهد القتال العظيم الذي خاضه أبطالنا الحقيقيون الذين لا يظهرون أبداً في السينما.. وكأنها مجرد استراحات قصيرة ينال فيها الحدث الدرامي الرئيسي للفيلم الذي هو حدث هزيل في ذاته.. فنحن أمام زوجة شابة في مواجهة العجز الجنسي المفاجئ لزوجها فما الذي يمكن أن تفعله.. هل تستسلم للإغراءات العديدة من حولها.. أم تخلص لزوجها العاجز حتى آخر العمر؟

إن أزمة هذا الفيلم الوحيدة هي العجز الجنسي.. وهي أزمة ترتبط بأكتوبر بالصدفة.. فقد كان يمكن أن يصاب بها الزوج نتيجة حادث سيارة.. وكان يمكن أن يصاب بها بلا سبب عضوي على الإطلاق كما يحدث في الواقع كل يوم..

فما الذي يبقى بعد ذلك من (دراما) الفيلم؟ لا يبقى شيء سوى (ميلودراما القصور) العادية التي يلور فيها الفيلم المصري منذ خمسين سنة.. فالتناس في هذا الفيلم أغنياء جداً كالعادة.. وأعضاء في النوادي الفخمة جداً كالعادة.. والديكور والألوان والملابس لامعة جداً كالعادة حتى في فيلم عن حرب أكتوبر.. والرجل (العادي) الوحيد في الفيلم الذي يمت لمقاتلي أكتوبر الحقيقيين بصلة هو خادم الخيول (سعيد صالح) الذي اختاروا له اسم (حنطور) والذي لا يصنع شيئاً أكثر من انتظار السادة عندما يهبطون من ظهور الخيل لينطلقها لهم ويلقى عليهم النكات التي تبتو من إيقاع الفيلم البطيء وجو البرود والفراغ القاتل الذي يخيم عليه.. والمقاتلون في هذا الفيلم وأسبب غير مفهوم هم من الضباط وليسوا من الجنود العاديين.. لأن قضية الفيلم كما قلت لم تكن حرب أكتوبر نفسها ومعناها ودلالاتها التابعة من ظروف نضال الشعب المصري.. وإنما هي قضية منى الفتاة الأرستقراطية عضو النادى الفخم الذي تتركب فيه الخيل.. والتي تطارد فيه محمود ولكنها تتزوج أحمد.. الذي يصاب بالعجز لأنه بالصدفة طيار مقاتل في حرب أكتوبر.. والنهاية الغريبة التي ساهم في كتابتها ستة من كتاب الدراما.. تخرع شخصية جديدة تماماً في الثمن الأخير من الفيلم.. تكون بالصدفة أيضاً عمر خورشيد بملاسه الحمراء وجيتاره.. لكي يقول فجأة من صديق العمر بالنسبة للزوجة إلى هذا النذل فاقد الأخلاق الذي يحاول اغتصاب زوجة صديق عمره.. هكذا بلا أية تبريرات درامية ولا نفسية ولا قنية.. ولجرد أن يجد الفيلم مخرجاً من الفقر الموضوعي الذي حصر نفسه فيه من البداية.. ولكي يصل ويافتعال شديد إلى النهاية السعيدة التي لابد أن تنتهى بها كل الأشياء.

إن ما يعنينا فى هذا الفيلم ليس المستوى السيئ الشديد الافتعال الذى تم به تنفيذه والذى يعتبر رجعة للوراء بالنسبة لمخرجه الشاب أشرف فهمى.. فقد يكون هذا شيئاً مألوفاً فى الفيلم المصرى.. ولكن ما يعنينا هو حرب أكتوير نفسها.. التى يجب أن تبقى أكبر من مجرد ستار ملون أو «باتوه» فى ليكور فيلم ردى» ومفتعل!



●● يعقوب وهبى :

- من مواليد القاهرة - ٨ يوليه ١٩٣٤.
- عضو مؤسس لجمعية الفيلم - نائب رئيس مجلس الإدارة حاليا.
- ساهم فى مراحل الاعداد لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى بعض دوراته الأولى، واعداد وتنفيذ مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى بدءا من دورته عام ١٩٨٤ حتى وصل الى منصب أمين عام المهرجان.
- مسئول عن اعداد وتنفيذ برنامج نادى السينما بنقابة المهن السينمائية (ثلاث سنوات).
- ساعد الناقد فوزى سليمان فى اعداد وتنفيذ برنامج نادى السينما بمعهد جوته الألمانى من عام ١٩٩٠ حتى ١٩٩٩.
- سكرتير المركز الكاثوليكي المصرى للسينما وعضو لجنة تحكيم به (ثلاث سنوات).
- مدير وعضو لجنة تحكيم مهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية وحتى الآن.
- مارس النقد السينمائى من عام ١٩٦٩ فى «جريدة المساء» مجلات الكواكب، السينما والمسرح، الفنون، العاشر، نشرة نادى القاهرة للسينما، نشرة مهرجانى القاهرة والاسكندرية، نشرة جمعية الفيلم وشاشتي.
- ساعد سامى السلامونى فى اعداد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» ١٩٨٦.
- المشاركة فى دليل المركز القومى للسينما مع آخرين ١٩٨٧/٨٥ واعداد دليل الفنون الذى يصدره المركز الكاثوليكي المصرى للسينما ١٩٨٩/٨٨/٨٧/٨٦.
- اعداد كتيب «جوائز المركز الكاثوليكي فى ٤٠ سنة» مع نبيل سلامة - جوزيف فكرى وكتيب عن المونتيرة «رشيدة عبد السلام» بمناسبة تكريمها فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى .
- اعداد بانوراما السينما المصرية التى يصدرها صندوق التنمية الثقافية ١٩٨٨ - ٢٠٠٠ مع الناقد محمود قاسم.
- المشاركة فى موسوعة الأعلام العربية مع منى البندارى - محمود قاسم ١٩٩٤ وقاموس السينمائيين المصريين مع منى البندارى ١٩٩٧ وموسوعة الممثل فى السينما المصرية مع محمود قاسم ١٩٩٧ وليل الممثل العربى فى سينما القرن العشرين مع محمود قاسم ١٩٩٩.
- حصل على التقديرات الآتية لدوره فى مجال الثقافة السينمائية :
- وسام شرف من جمعية الفيلم نوفمبر ١٩٨٦.
- ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية تقدير لمساهمته المتميزة فى مجال الثقافة السينمائية، نوفمبر ١٩٨٦.
- شهادة تقدير من وزارة الثقافة تقديرا لدوره المتميز وعطاءه المستمر فى نشر الثقافة السينمائية، نوفمبر ١٩٨٦.
- جائزة شرف شخصية من المركز الكاثوليكي المصرى للسينما لجهوده فى مجال الثقافة السينمائية وريادته فى سينما الهواء، ١٩٩٢.
- شهادة تكريم من وزارة الثقافة بمناسبة اليوبيل الفضى لمهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية وذلك لمشاركته فى اعداده تنظيم المهرجان منذ بدايته فى عام ١٩٧٥ وحتى الآن، وتولييه منصب نائب المدير أربعة أعوام، ومدير المهرجان لمدة أربعة عشر عاما وعضويته بلجان التحكيم لخمس عشرة عاما، ومساهمته فى تحرير نشرات الثقافة السينمائية مايو ١٩٩٩.
- عضو نقابة المهن السينمائية (شعبة النقد).

كشاف بأسماء الأفلام الواردة في هذا الجزء

٢٣٥	ابدا لن أعود / حسن رمزي/ ١٩٧٥
٢٥٢	الابرياء/ محمد راضي/ ١٩٧٤
٤٠	أبي فوق الشجرة/ حسين كمال/ ١٩٦٩
٢٧٦	أجمل أيام حياتي/ بركات / مصر/ لبنان/ ١٩٧٤
٣٠٩	أريد حلا/ سعيد مرزوق / ١٩٧٥
١٠٢	الأشرار/ حسام الدين مصطفى / ١٩٧٠
١٧٢	الأضواء/ حسين حلمي المهندس/ ١٩٧٢
١٨٥	أضواء المدينة/ قطيع عبد الوهاب/ ١٩٧٢
٢٠٧، ١٤٢، ١٣٨، ١٢٠	اغنية على المر / على عبد الخالق/ ١٩٧٢
١٤٠	امثال/ حسن الامام/ ١٩٧٢
٣٦٠	امراتان/ حسن رمزي/ ١٩٧٥
٢٦٢	امراة سيئة السمعة/ بركات / ١٩٧٣
٢٨٧	امراة عاشقة/ اشرف فهمي/ ١٩٧٤
١٥٦	امراة ورجل/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧١
١٩٠	اميراطورية ميم/ حسين كمال/ ١٩٧٢
٣١٥	أميرة حبي أنا/ حسن الامام/ ١٩٧٤
٩٩	أنت اللي قتلت بابايا/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٠
١٩٨	ألف وثلاث عيون./ حسين كمال/ ١٩٧٢
٩٤	أوهام الحب / ممنوح شكرى/ ١٩٧٠
٢٥٤	أين عقلي/ عاطف سالم/ ١٩٧٤
١١٤	باب الحديد/ يوسف شاهين/ ١٩٥٨
٢٢٣	البحث عن فضيحة/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٣
١٤٩	بس يا بحر/ خالد الصديق/ الكويت/ ١٩٧٦
٢٧٤	الابطال/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢٤٣	البنات لازم تتجوز/ على رضا/ ١٩٧٣
٣٢١	بنت اسمها محمود/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٥
١٤٠	بنت بديعة/ حسن الامام/ ١٩٧٢

٢٣٧	بنت نوات/ يوسف وهبي/ ١٩٤٢
٢٣٧	بمبة كشر/ حسن الامام/ ١٩٧٤
٢٨٠، ٢٣٨	البوسطجي/ حسين كمال/ ١٩٦٨
١٦٩	بيت من رمال/ سعد عرفة/ ١٩٧٢
١٢٨	ثلاثة فوق النيل/ حسين كمال/ ١٩٧١
٢٢٦	الجبان والحب/ حسن يوسف/ ١٩٧٥
٢٣٠	جفت الدموع/ حلمي رِفلة/ ١٩٧٥
٢٣٦	جوهرة/ يوسف وهبي/ ١٩٤٣
١٦٢	الماجراج/ محمد راضي/ ١٩٧٥
٢٥٠	حب تحت المطر/ حسين كمال/ ١٩٧٥
٢٥٦	العب الذي كان/ علي بدر خان/ ١٩٧٣
٣٦٢	حتى آخر العمر/ اشرف فهمي/ ١٩٧٥
١٦٦	حب وكبرياء/ حسن الامام/ ١٩٧٢
٢٠٦	الحفيد/ عاطف سالم/ ١٩٧٤
١٧٦	حكاية بنت اسمها مرمر/ بركات/ ١٩٧٢
٢٨	حكاية من بلنتا/ حلمي سليم/ ١٩٦٩
٢٦٠	حكايتي مع الزمان/ حسن الامام/ ١٩٧٣
٢٠٦، ١١٣، ٢٠٦	الاختيار / يوسف شاهين/ ١٩٧١
١٦٨	الخطافين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢
٢١٥، ١٩٢	خللي بالك من زوزو/ حسن الامام/ ١٩٧٢
١٣٦	الخوف / سعيد مرزوق / ١٩٧٢
١٠١	دلال المصرية/ حسن الامام/ ١٩٧٠
٢٧٣	دنيا/ عبد المنعم شكرى/ ١٩٧٤
١٥٢	ذئاب على الطريق/ كمال صلاح الدين/ ١٩٧٢
٢٤٦	الرجل الآخر/ محمد بسيوني/ ١٩٧٣
٢٨٣	رحلة العجائب/ حسن الصيفي/ ١٩٧٤
٨١، ٦٨	الارض/ يوسف شاهين/ ١٩٧٠
٢٠٠	الرصاصة لاتزال في جيبى/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢١١، ٢٠٠	زائر الفجر/ منور شكرى/ ١٩٧٥
١٨٨	الزائرة/ بركات/ ١٩٧٢
٥٣	زقاق السيد البلطى/ توفيق صالح/ ١٩٦٩
٢٤٠	زمان يا حب / عاطف سالم/ ١٩٧٣

٢٣٣، ١٦٣	زهور بركة/ يوسف فرنسيس / ١٩٧٣
٢٧١	الزواج السعيد/ حلمى رفلة/ ١٩٧٤
٢٢٨	زينب/ محمد كريم/ ١٩٥٢ / ١٩٢٠
١٠٦	السراب/ انور الشناوى/ ١٩٧٠
٢٣٥	سفير جهنم/ يوسف وهبى/ ١٩٤٥
١٥١	سلام بعد الموت/ جورج شمشوم/ لبنان/ ١٩٧١
١١٢	شباب فى العاصفة/ عادل صادق/ ١٩٧١
١٨٦	شباب يحترق/ محمود فريد/ ١٩٧٢
٤٧	شنو فى المصيدة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٦٨
٣٨	شبه من القوف/ حسين كمال/ ١٩٦٩
١٨٠	الشیطان امرأة/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٢
١٦٨	الشیطان والغريف/ انور الشناوى/ ١٩٧٢
٢٤٨	الشیطان والكورة/ محمود فريد/ ١٩٧٣
١٧٢	الشیعاء/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢
٣٢٢	صابرين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٥
١٥٩، ١٦٠	صبر متوعدة/ اشرف فهمى - محمد عبد العزيز - منكور ثابت / ١٩٧٢
١٤٧	العاطفة والجسد/ حسن رمزى/ ١٩٧٢
٣٠٣	هجايب يازمن/ حسن الامام/ ١٩٧٤
٢٦٨	العذاب فوق شفاء تبسّم/ حسن الامام/ ١٩٧٤
٢٩١	عريس الهنا/ محمود فريد/ ١٩٧٤
٢٣١	عريس من استنبول/ يوسف وهبى/ ١٩٤١
٢٩٢	العصفور/ يوسف شاهين/ ١٩٧٤
٣٤٦	على ورق سوليفان/ حسن كمال / ١٩٧٥
١٩٤	عماشة فى الادغال/ محمد سالم/ ١٩٧٢
٢٨٤	غابة من السيقان/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
١٦٣، ١٦١	غدا يعود الحب/ نائير جلال/ ١٩٧٢
٢٣٠	غرام وانتقام/ يوسف وهبى/ ١٩٤٤
٨٩	غروب وشروق/ كمال الشيخ/ ١٩٧٠
١٥٧	الغضب/ انور الشناوى/ ١٩٧٢
٢٥٠	قاع المدينة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٣٤٠	الكتاب/ صلاح ابو سيف/ ١٩٧٥
١٤٦	كلمة شرف/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢

١٨٢	لحظات خوف/ حسن رضا/ ١٩٧٢
١٠٢	لمصوح على موعذ/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠
٣٧٨	لغة الحب/ زهير بكير/ ١٩٧٤
٣٩٠	ليالى لن تعود/ تيسير عبود/ ١٩٧٤
١٥٠	مائة وجه ليوم واحد/ كريستيان غازي/ لبنان/ ١٩٧٢
٢٥٨	مدرسة المشايخين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٣
٣٢٨	المرأة التي غلبت الشيطان/ يحيى العلمي/ ١٩٧٣
٣٨	المستحيل/ حسين كمال/ ١٩٦٥
٣١٧	المطلقات/ اسماعيل القاضي/ ١٩٧٥
٢٣٣	ملك الرحمة/ يوسف وهبي/ ١٩٤٦
١١٠	ملكة الليل/ حسن رمزي/ ١٩٧١
١٠٠,٥٨,٥٥٥	المومياء/ شادي عبد السلام/ ١٩٧٥
٩٠,٣٦	ميرامار/ كمال الشيخ/ ١٩٦٩
٤٢	الناس اللي جوهر/ جلال الشرفاوي/ ١٩٦٩
٢٥٣	النداهة/ حسين كمال/ ١٩٧٥
٩٨	نهاية الشياطين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠
٢٣٣	هذا احبه وهذا اريده/ حسن الامام/ ١٩٧٥
١٠٣	الواندي الاصفر/ مملوح شكرى/ ١٩٧٠
١٥٢	الوشمة / حميد بناني/ المغرب/ ١٩٧١
٣٦٤	وكان الحب/ حلمي رفلة/ ١٩٧٤
١٢٤	ولد وينت والشيطان/ حسن يوسف/ ١٩٧١
١٨٤	ولدى/ نادر جلال/ ١٩٧٢
٣٥٧	ومضى قطار العمر/ عاطف سالم/ ١٩٧٥
٣١٨	يارب توبة/ على رضا/ ١٩٧٥
٣١٢	يوم الأحد الدامي/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٥
٣٢	يوميات نائب في الارياض/ توفيق صالح/ ١٩٦٩

اعداد : يعقوب وهبي



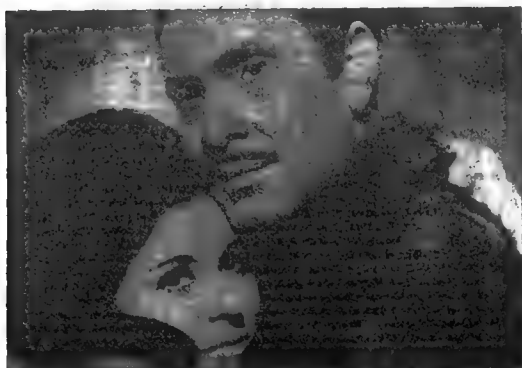
«المومياء» شادي ضد السلام ١٩٦٩



«الزعرور» يوسف شاهين ١٩٧٠



دالاختیار، یوسف شاهین ۱۹۶۱



زوجش والکلب، سعید فرزوق ۱۹۶۱



«حکایت بنت اسیمها مر» ۱۹۷۲ کات



«صورت» ملکوز فلیت ۱۹۷۶



• ائف وثلاث عيون، حسين كمال ١٩٧٢



• الرصاصه لا تزال في جيبى، حسام الدين مصطفى ١٩٧١



د این عظمی ، عاطف سام ۱۹۷۵



د اکلمبره صلاح یو پریا ۱۹۷۵

آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

- ١- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البندارى - يعقوب وهبى
 - ٢- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبى
 - ٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة..... سمير فريد
 - ٤- قراءة فى السينما العربية..... قصى صالح درويش
 - ٥- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
 - ٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية..... أحمد يوسف
 - ٧- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمرى
 - ٨- الواقعية فى السينما المصرية..... سعيد مراد
 - ٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..... سمير فريد
 - ١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
 - ١١- أطياف وظلال..... عبد الحميد حواس
 - ١٢- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية..... عبد الغنى داود
 - ١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥ إعداد : يعقوب وهبى

** الكتاب القادم :

- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما د. وليد سيف

رقم الإيداع: ٩٧٣٦ / ٢٠٠١

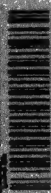
شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتي سابقاً)



عبد الحليم النسيما

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا في السيناريو والإخراج من المعهد العالي للسينما ١٩٧١
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادي السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية في جريدة المساء ومجلات المثلثة والكواكب واللال والنسيما والصحف ونشرة نادي السينما
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هي : «كاميرا ٧٨» ، «كاميرا ٧٩» ، «كاميرا ٨٠» .
- أعد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» .
- كان يعمل ناقدا سينمائيا بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هي :
 - ١٩٧١ - «مدنية» المعهد العالي للسينما .
 - ١٩٧٢ - «مسلل» ، جمعية الفيلم .
 - ١٩٧٣ - «كاويوي» ، شركة نصر تاري .
 - ١٩٨٢ - «الصباح» ، المركز القومي للسينما .
 - ١٩٨٩ - «القطار» ، المركز القومي للسينما .
 - ١٩٩١ - «الحفلة» ، التليفزيون المصري .
- شارك في إعداد بعض البرامج التليفزيونية من السينما مثل :
 - «نجوم وأفلام» ، و «سينما الأمس والسيوم» .
- حصل على عدد من الجوائز منها :
 - جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم «مدنية» .
 - جائزة النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلم «امرأة عاشقة» ، و«الرجاسة»
 - جائزة شرف شخصية ١٩٨٢ من المركز الكاثوليكي المصري للسينما
 - جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم «الصباح» .
 - وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
 - جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم «الصباح» .
 - الجائزة الفنية للأفلام التسجيلية متوسطة الميزنة ١٩٨٨ عن فيلم «القطار»
 - توفي يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

Eshab Al-Ahmed



0393638